

**DIE MARIENKIRCHE
ZU FREIBERG i. S.
UND IHRE GOLDENE PFORTE**

Beiträge zur Geschichte der Architektur und Plastik
des 13. Jahrhunderts in der Markgrafschaft Meißen

Dissertation zur Erlangung der Würde
eines Doktors der Philosophie.

Der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

GÜNTER KRÜGER

aus Berlin.

Verlegt bei Otto von Holten in Berlin

~~1960~~

1956

Die Marienkirche zu Freiberg i. S. und ihre Goldene Pforte



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DIE MARIENKIRCHE
ZU FREIBERG i. S.
UND IHRE GOLDENE PFORTE

Beiträge zur Geschichte der Architektur und Plastik
des 13. Jahrhunderts in der Markgrafschaft Meißen

Dissertation zur Erlangung der Würde
eines Doktors der Philosophie.

Der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

GÜNTER KRÜGER

aus Berlin.

Verlegt bei Otto von Holten in Berlin

1960

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren:

Prof. Dr. J. Gantner

Prof. Dr. H. Reinhardt

Basel, den 9. März 1956

Prof. Dr. H. Fuchs

Dekan



INHALT

Vorwort	7
Abkürzungen	10
I. Einleitung: Die Gründungsgeschichte Freibergs und seiner Marienkirche	11
II. Der Bau der Freiburger Marienkirche	22
A. Baubeschreibung des heutigen Freiburger Domes unter besonderer Berücksichtigung der erhaltenen Reste der Marienkirche	22
1. Die Lage	22
2. Die Gesamtanlage	22
3. Die Choranlage	23
4. Das Langhaus	26
5. Der Westbau	27
6. Die Kreuzgänge	29
7. Die Goldene Pforte	29
B. Die Baugeschichte des Freiburger Domes	31
1. Die wichtigsten überlieferten baugeschichtlichen Daten	31
2. Die Baugeschichte des Freiburger Domes nach der bisher erschienenen Literatur	35
C. Untersuchungen zur Baugeschichte	47
Zur Frage der Datierung der Baureste von der alten Marienkirche	47
III. Die Goldene Pforte	57
A. Untersuchungen über den baulichen Zusammenhang der Goldenen Pforte mit den romanischen Bauresten der Marienkirche	57
B. Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage	59
C. Der architektonische Aufbau	71
Die sächsischen Portaltypen	78
Die Säulenornamentik	85
Die Kapitelle	86

Die Gewändepfeiler	90
Herleitung des Systems der Nischenstatue	92
D. Die Skulpturen der Goldenen Pforte	101
1. Die Gewändefiguren	101
Der Prophet Daniel	101
Die Königin von Saba	104
König Salomo	105
Johannes der Täufer	106
Johannes der Evangelist	108
König David	110
Bathseba	111
Aaron	113
2. Die Konsolfigürchen zu Füßen der Gewändefiguren	114
3. Die Blattornamentik hinter den Köpfen der Gewändefiguren	116
4. Die Köpfe in den schiffskielartigen Endungen über den Pfeilerfasen	117
5. Die Aufsatzfiguren der Gewändegesimse	117
6. Das Tympanon	120
7. Die Tympanonkonsolen	129
8. Die Archivolten	130
9. Herleitung des Stiles und Ikonographie	138
IV. Zusammenfassung und Schlußwort	153
Anmerkungen	171
Schrifttum	190
Curriculum vitae	212

VORWORT

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich einem Seminarbesuch von Freiberg und Wechselburg unter Leitung von Dr. P. Metz. Die nachträgliche eigene Beschäftigung mit der Goldenen Pforte ergab sich aus einem zweiten längeren Aufenthalt in Freiberg, in dessen Verlauf ich einige Feststellungen machte, die weder in der Literatur noch bei der Seminarbehandlung des Themas zur Sprache gekommen waren: So steht die Goldene Pforte nicht im Verband mit dem noch erhaltenen Mauerwerk der ehemaligen Marienkirche. Ferner fanden sich in einem Schutthaufen an der Südseite der Kirche die Basen eines von Baumeister Haller hinter der Pforte entdeckten älteren Portales sowie einige arg zerstörte Skulpturenreste.

Genauere bauliche Untersuchungen ergaben, daß auch die bis zuletzt angenommenen zwei romanischen Bauperioden irrig waren. Die allgemeine Datierung der ersten Periode auf den Beginn des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts war noch durch die ältere Geschichtsforschung begründet, die seit Goldschmidts Monographie über die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, durch die Forschungen Rudolf Kötzschkes und seiner Schule ein völlig neues Gesicht erhielt.

Es galt also, diese neuen historischen Forschungen mit der Baugeschichte der Kirche in Einklang zu bringen. Das Nächstliegende war, nachdem sich so ein Baubeginn erst um 1210 ergab, an eine einheitliche romanische Bauperiode zu denken. Da sich die Goldene Pforte in diese bei ihrem heutigen Standort nicht eingliedern ließ, bot sich der Gedanke an, in ihr das Westportal der Marienkirche zu erblicken. Sie könnte dann als letzter Teil der Gesamtkirchenanlage geschaffen worden sein.

Dem widersprachen Panofskys Datierung des Portales in das vierte Jahrzehnt und die Datierung der für den Stil als maßgeblich herangezogenen Vorbilder auf Grund der älteren Literatur. Neuere Forschungen zur französischen Plastik, vor allem die noch nicht veröffentlichten Untersuchungen Richard Hamanns an der Kathedrale von Reims, führten auch auf diesem Gebiete zu einem Vorrücken der Daten.

Das traf zusammen mit den Ergebnissen, die eine bisher noch nicht unternommene Untersuchung der bauplastischen Teile der Goldenen Pforte ergab, die in engstem Zusammenhang steht mit den Formen der königslutterer Nachfolge in ihren letzten Ausläufern. Panofsky's These von Bamberger Einflüssen auf die Portalgestaltung konnte zurückgewiesen werden. Da ferner seit der Goldschmidtschen Bearbeitung der Goldenen Pforte auf dem Gebiete der Miniaturmalerei in Sachsen eine lückenlose Stilabfolge vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts durch die Forschungen Haseloffs, Hahnlosers und Stanges aufgestellt worden war, konnte ein Vergleich mit der Entwicklung der Skulptur mit dem Ziel der stilistischen Einordnung der Goldenen Pforte nicht umgangen werden. Das alles führte zu einer festeren Datierung.

Hahnlosers Entdeckung des Wolfenbütteler Musterbuches und die daraus gewonnenen Erkenntnisse des Werkstattlehriebetriebes fanden auch für die Bildhauerwerkstatt eine Bestätigung.

Alle bisherige Literatur hatte bei der Bildfeindlichkeit der Zisterzienser an die Aufnahme zisterziensischer Grundgedanken in den Bildgehalt der Pforte nicht gedacht. Und doch lag diese Annahme sehr nahe, da die Markgrafen ihr Haus- und Begräbniskloster Alzella und 1225 auch die Marienkirche in Freiberg den Zisterziensern übergaben und diese ständig weiter unterstützten.

So ergibt die vorliegende Untersuchung über die Goldene Pforte neben einer festeren Datierung Einblicke in die Arbeitsweise und Herkunft der Bauhütte und der Bildhauerwerkstatt und das

einmalige Beispiel eines zisterziensisch beeinflussten Figurenprogramms eine hoffentlich endgültige Klärung der Ikonographie.

An dieser Stelle sei allen gedankt, die diese Arbeit mit Rat und Tat unterstützten, vor allem dem Superintendenten von Freiberg, Herrn von Kirchbach, der bereitwilligst seine Zustimmung zu allen notwendigen Untersuchungen erteilte, der Direktion des Stadt- und Bergbaumuseums, den Herren des Freiburger Altertumsvereins, die die Durchsicht des umfangreichen Archivmaterials von Verein und Stadt gewährten und meinen Professoren für wertvolle Hinweise.

Ein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Gantner, der diese Arbeit betreute.

A b k ü r z u n g e n

AsG	= Archiv für die sächsische Geschichte
CDSR	= Codex diplomaticus Saxoniae Regiae
H.	= Heft
Jb. d. kgl. pr. Kstslgn.	= Jahrbuch der königlich preußischen Kunst- sammlungen
Jb. d. pr. Kstslgn.	= Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen
Jb. f. Kw.	= Jahrbuch für Kunstwissenschaft
MFA	= Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins
MJKW	= Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft
MKw	= Monatshefte für Kunstwissenschaft
M. s. A.	= Mitteilungen des sächsischen Altertumsvereins
NA	= Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertums- kunde
PM	= Petites Monographies des grands édifices de la France
Rep. f. Kw.	= Repertorium für Kunstwissenschaft
Stud. z. dt. Kstg.	= Studien zur deutschen Kunstgeschichte
ZbK	= Zeitschrift für bildende Kunst
ZDVfKw	= Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissen- schaft
ZfKg	= Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZfKw	= Zeitschrift für Kunstwissenschaft

I. EINLEITUNG: DIE GRÜNDUNGSGESCHICHTE FREIBERGS UND SEINER MARIENKIRCHE

Die Anfänge der Stadt Freiberg stehen geschichtlich in engster Verbindung mit der Gründung des Klosters Altzella. Auf Grund der Forschungen Rudolf Köttschkes¹ und seiner Schule stellen sich die geschichtlichen Zusammenhänge in geschlossener Sicht etwa folgendermaßen dar:

Das Landgebiet des Klosters Altzella zwischen Striegis und Mulde war neu erobertes Reichsland. Es war dem Markgrafen von Meißen als Lehen zugeschlagen worden. Lediglich ein Teilstück an der Mulde gehörte zu dem Besitz des Bistums Meißen². In diesem Bistumsland hatte gegen 1141 ein gewisser Tammo von Strehle ein Benediktinerkloster gegründet. Dieses ging jedoch sehr rasch wieder ein, wozu die Unwirtlichkeit des damals noch undurchdringlich erscheinenden Erzgebirgswaldes beigetragen haben wird³. Die genaue Lage dieser Gründung steht nicht sicher fest. Während die ältere Forschung den Platz im Zellwalde, südlich des jetzigen Klosters Altzella gelegen, sucht, glaubt neuerdings W. Bachmann die Stelle in Grillenburg bei Tharandt gefunden zu haben⁴. Tatsächlich sprechen eine ganze Reihe von Punkten, vor allem die Aufdeckung älterer Fundamentreste in der Kreuzkirchenanlage zu Grillenburg, für seine These⁵.

Aber er geht noch einen Schritt weiter. Da das Kloster Altzella als Jagdpfalz gedacht war, glaubt er, daß auch die Klostergründung zunächst in Tharandt erfolgt sei und dann durch den Einfluß der Zisterzienser von der dortigen Hügellage in die Niederung der Mulde verlegt worden sei.

Aus einer Urkunde Kaiser Friedrich Barbarossas, ausgestellt am

26. Februar 1162 zu Lodi⁶, geht hervor, daß sich die Gegend nach Regierungsantritt des Meißener Markgrafen Otto im Jahre 1156 belebt haben muß. Es heißt darin, daß Otto auf seine Kosten Dörfer „hatte ausroden lassen und in Ackerland umgewandelt“.

Gerade in der Nähe von Freiberg läßt sich der Besiedelungsvorgang etwas genauer verfolgen. Hier hatte Markgraf Otto einen Herrenhof angelegt, um den herum die Dörfer Christiansdorf, Tuttendorf und Berthelsdorf entstanden. Sie waren das Kerngebiet der neuen Siedlungen. Der Herren- oder Dominicalehof war territorialer Verwaltungsmittelpunkt für alle militärischen und wirtschaftlichen Verbindlichkeiten der Ansiedler gegenüber dem Markgrafen⁷. Kirchlich gehörte das Gebiet zum Bistum Meißen, das den Kirchenzehnten einzog⁸. Die Ansiedler, welche dem Rufe Markgraf Ottos in den Jahren zwischen 1156 und 1162 folgten, kamen aus Franken⁹. Gleichzeitig mit seiner Kolonisationstätigkeit plante Markgraf Otto die Stiftung eines Klosters in diesem Gebiet. Jedoch hatte sich ein im Zellwalde vorgesehener Bauplatz „*in loco qui dicitur Bor*“¹⁰ als ungünstig erwiesen; so bat der Markgraf den Bischof Gerung (1152–1170), ihm gegen Entschädigung einen geeigneten Platz innerhalb des Bistumslandes unfern der Tammoschen Gründung für die Errichtung des Klosters zu überlassen¹¹. Vom Kaiser erbat Otto sodann die Bestätigung der Klosterstiftung sowie der Schenkung von 800 Hufen Landes aus dem Reichslehen an diese. Barbarossa bescheinigte dies alles in der genannten Urkunde von 1162¹². Der Umfang der Schenkung geht allerdings erst aus einer Urkunde von 1185 hervor. Es gehört auch das Dominicale dazu mit den Dörfern Christiansdorf, Tuttendorf und Berthelsdorf. Sie hatten nunmehr ihren Kirchenzehnten an das Kloster zu steuern¹³. Erst nach 1162 scheint die Frage nach dem Bauplatz für dieses Kloster Altzella akut geworden zu sein. Denn bis 1170, dem Todesjahre des Bischofs Gerung, muß der Markgraf dem Bistum die Entschädigung für die Baulandüberlassung

zugestanden haben. Die entsprechende Urkundenstelle aus dem Jahre 1183 darüber lautet in Übersetzung: „Als daher ein Kloster gegründet wurde auf einem Platz, der Eigentum der Kanoniker war, wurden, um ihnen für das Areal mit allem Zubehör eine Entschädigung zu gewähren, die Zehnten der drei Dörfer Tuttendorf, Christiansdorf, Bertholdsdorf und anderer (Dörfer), die ebendort (in der Burgherrschaft) der Markgraf später gründen konnte, unter Zustimmung des Bischofs (Gerung) den Kanonikern wiedergewährt¹⁴.“

Am 26. Juni 1175 fand dann die feierliche Eröffnung des Klosters statt, und der Mönchskonvent zog ein¹⁵, obwohl die Kirche und ein großer Teil der erforderlichen Bauten noch längst nicht fertiggestellt waren¹⁶. Es handelte sich um einen Zisterzienserkonvent, der aus Pforta bei Naumburg stammte. Von dort kamen auch die ersten beiden Äbte Altzellas.

Wir wissen, daß noch vor dem Jahre 1170 Markgraf Otto ein Zisterzienserkloster gründen wollte. Da nun, wie es in der Urkunde von 1183 heißt, der Ort „*minus habilis locus esset ad construendum*“ erbat er von Bischof Gerung, daß dieser „*eidem loco prefatum claustrum monachorum* (gemeint ist die Gründung des Tammo von Strehle) *superadderet*“¹⁷. Den Grund für die Errichtung des Klosters melden das „*Chronicon Montis Sereni*“¹⁸ und an dessen Text angelehnt die „*Annales Vetro-Cellenses*“¹⁹. Danach hätten seine Söhne keinerlei Rechte hinsichtlich der Schirmvogtei über das von dem Vater, Konrad, auf dem Petersberge bei Halle gegründete Familienkloster gehabt. Diesem Zwecke sollte das neue Kloster dienen. Gleichzeitig sollte es für seinen Stamm Begräbniskloster werden, wie das schon vom Vater für den Petersberg vorgesehen worden war. Aus demselben Grunde errichteten Ottos Brüder Dedo im Jahre 1168 Zschillen-Wechselburg und Dietrich 1165 Dobrilugk. Es müssen also Unstimmigkeiten zwischen den Brüdern einerseits und dem Stifte auf dem Petersberge andererseits vorgelegen haben, die zu diesen Klostergründungen führten.

Nach Bachmann hätte sich das Erbbegräbnis in Grillenburg bei Tharandt befunden²⁰. Anfänglich wäre es mit einem Benediktinerkonvent besetzt gewesen und noch vor 1170 unter Bischof Gerung mit dem neugegründeten Zisterzienserkloster vereint worden. Da trat im Jahre 1180 etwa das umwälzende Ereignis des Erzfundes bei Christiansdorf ein, welches eine Neuordnung der Besitzverhältnisse bedingte und den Nachfolger Gerungs, den Bischof Martin von Meissen, veranlaßte, sich seine Rechte, die aus der Landüberlassung an den Markgrafen unter seinem Vorgänger erwachsen waren²¹, nochmals bestätigen zu lassen. Eine Urkunde vom 2. August 1185²² berichtet dann von der Rücknahme des Dominicale aus der Schenkung an das Kloster Altzella: „Außerdem ist zu wissen, da wir (Markgraf Otto) vom Reiche den Ertrag jeden Bergbaues in unserer Mark nach Lehnrecht empfangen haben, so haben wir, weil im Gebiet des Klosters Silberadern entdeckt worden sind, mit unseren Gütern von ihnen diese Dörfer losgekauft: Tuttendorf, Christiansdorf und Berthelsdorf und einen Teil des Waldes, den man begonnen hatte in Herrengutsland umzuwandeln, was auf 118 Lehen berechnet wird.“

Eine alte Tradition aus Altzella berichtet, daß sechs Jahre nach der Stiftung des Klosters die Silberadern entdeckt worden seien²³. Nehmen wir dafür das Datum 1175 an, d. h. den Einzug des Konventes, so würden wir auf das Jahr 1181 kommen, das in dem „Chronicon Vetro-Cellense Minus“²⁴ als „*iniciium Freibergensis civitatis*“ genannt ist. Nun wird zwar 1181 noch nicht die eigentliche Stadtgründung erfolgt sein. Warum sonst ist in der Urkunde von 1185 nicht Freiberg, sondern Christiansdorf erwähnt? Vielmehr entstand angrenzend an Christiansdorf eine Bergmannssiedlung; beide vermischten sich dann zu der sogenannten Sächsstadt²⁵. Im Mittelpunkt an der alten Dorfstraße²⁶, die einen Teil der wichtigen Landstraße Meißen–Altzella–Dominicalehof darstellte, befand sich die ehemalige Christiansdorfer Kirche, die Dorfkirche St. Jakobi. In ihrer Nähe entstand an

Stelle des dörflichen Schulzengerichtes das Rathaus mit dem ältesten Marktplatz²⁷. Diese Sächsstadtgründung muß in der Zeit zwischen 1185 und 1190, dem Todesjahre des Markgrafen Otto, liegen.

Eine unmittelbare Folge des Zustromes an Bergbaulustigen, die aus den Harzer Bergbaugebieten, Goslar und Klausthal-Zellerfeld stammen werden, war das Erscheinen von Gewerbetreibenden. Sie siedelten sich neben dem Jakobiviertel in dem Nikolai-viertel an.

Beide Stadtteile zeigen noch heute den unregelmäßigen Plan der ersten Bebauung. Auch wurden sie beide mit einer schützenden Mauer umgeben, wie sie zu einer „*civitas*“ im mittelalterlichen Rechtssinne gehörte.

In diesem außerordentlichen Geschehen spiegelte sich deutlich die Tatkraft Markgraf Ottos des Reichen. Die Hebung der Kultur seines Landes, der Mark Meissen, war sein Hauptanliegen. In der Reichspolitik beteiligte er sich wohl an den Kämpfen gegen Heinrich den Löwen, doch gewann er keinerlei Nutzen aus dessen Sturz. Lediglich die Vogtei über das Kloster Lausnitz konnte er zu seinem Landgebiet erwerben. Dafür gebührt ihm ein gewisses Verdienst auch in der Städtepolitik. In Leipzig begründete er eine Bürgersiedlung, der er um 1160 das Stadtrecht verlieh. Um den Weg Leipzig-Meissen zu sichern, legte er die Marksiedlung in Grimma an. Seine Haupttätigkeit aber betraf Freiberg und die Auswertung der dortigen Silberfunde²⁸.

In seinen letzten Lebensjahren entfachte sich ein Familienstreit²⁹. Seine Gemahlin Hedwig bevorzugte ihren zweiten Sohn Dietrich. Sie beeinflusste Otto, den erstgeborenen Sohn Albrecht zu enterben und Dietrich die Nachfolge in der Markgrafschaft zu übertragen (1188). Zweimal brachen offene Kämpfe aus, da Albrecht sein Recht durchsetzen wollte. Das erste Mal vermittelte Kaiser Friedrich Barbarossa zugunsten Albrechts. In dem sofort darauf neu ausbrechenden Zwist halfen die Böhmen unter schweren Verwüstungen dem Markgrafen Otto.

Mit dem Tode Ottos des Reichen am 18. Februar 1190 übernimmt Albrecht die Markgrafschaft von Meissen. Doch kann in den wenigen Jahren seiner Regierung von 1190–1195 kaum Entscheidendes für Freiberg geschehen sein, denn es brach ein heftiger Bruderkrieg zwischen Albrecht und Dietrich aus³⁰.

Letzterer hatte sich mit der Grafschaft Weissenfels und der Vogtei von Naumburg begnügen müssen. Er suchte Hilfe beim Landgrafen Hermann von Thüringen. Dieser griff, nachdem Dietrich sich 1191 mit dessen Tochter Jutta verlobt hatte, in die meißnischen Wirren ein. Bis auf Leipzig hatte Albrecht in diesen Kämpfen fast die ganze Mark Meissen im Jahre 1195 verloren, als er am 24. Juni 1195 ohne männlichen Nachkommen verstarb. Damit war sein Bruder Dietrich der einzige, der Erbansprüche erhob³¹.

Doch nun griff Kaiser Heinrich VI. ein³². Da Albrecht gegen ihn intrigiert hatte und er sich außerdem in Fortsetzung der Politik Friedrich Barbarossas im Osten Reichsland sichern wollte, zog er die Mark Meißen als erledigtes Reichsfahnenlehen ein. Er vergab sie nicht neu, wie das sonst üblich war. Vielmehr ließ er sie durch kaiserliche Beamte verwalten. Dietrich verblieben nur die Erbgüter.

Mit dem Tode Kaiser Heinrichs VI. 1197 brachen dessen Pläne zusammen, die eine Ausdehnung der Reichsmacht nach Osten betrafen³³. Dietrich befand sich damals gerade in Jerusalem, wo er an der Gründung des deutschen Ritterordens in Akkon am 5. März 1197 teilnahm³⁴. Er kehrte schnellstens heim und machte sich den nun einsetzenden Thronkrieg zwischen den Staufern und Welfen zunutze. 1198 bemächtigte er sich mit der Hilfe des Landgrafen Hermann von Thüringen des meißnischen Landes. Dabei standen die Großen der Mark auf seiner Seite, ebenso das Volk. Auch von den Freibergern heißt es, daß sie ihn unterstützt hätten³⁵. In Meißen wurde Meinher von Werben Burggraf. Dieser, ein getreuer Gefolgsmann seines Vaters Otto, war ihm vorher in den Bruderkämpfen behilflich gewesen³⁶.

Dietrich schloß sich nun dem Staufer Philipp von Schwaben an, der ihn daraufhin mit der Mark Meißen rechtsgültig belehnte. Damit begann die große Zeit der neuen Stadt, des zukünftigen Freiberg. Zwar gab es im Jahre 1203 nochmals heftige Kämpfe gegen den Böhmenkönig Otakar, der Dietrichs Schwester Adela als Gemahlin verstoßen hatte³⁷, doch setzte danach eine ruhigere Zeit ein. Dietrich schloß sich, nachdem Philipp ein Familienbündnis mit Otakar von Böhmen eingehen wollte, Otto von Braunschweig an³⁸. Bei diesem verblieb er auch nach Philipps Ermordung 1208. 1210 erteilte ihm Kaiser Otto, nachdem die wettinische Nebenlinie Groitzsch ausgestorben war, die Belehnung mit der Ostmark. Außerdem setzt Otto 1212 den Böhmenkönig ab und belehnt an seiner Stelle Wratislaus, den Sohn von Dietrichs Schwester Adela, mit der väterlichen Herrschaft. Die Familienschmach schien gesühnt. Doch war die seit Jahren drohende Böhmengefahr noch nicht gebannt. Als der junge Staufer Friedrich II. wegen seiner Ansprüche auf das Königtum nach Deutschland kam, hatte er sich mit Otakar von Böhmen verbunden. Neue Einfälle in die Mark Meißen begannen. Da schlug sich Dietrich 1213 auf die Seite Friedrichs II. Nun erst konnte er seine Herrschaft im Lande stärken. Eine straffe Verwaltung wurde geschaffen.

Er begann die sich neu entfaltenden Stadtanlagen in seinem Herrschaftsbereich militärischen Gesichtspunkten unterzuordnen und geometrisch übersichtliche Stadtgrundrisse zu schaffen. In Freiberg wurde zwischen 1210 und 1218 die markgräfliche Burg Freudenstein errichtet^{38a}, die von der Nordwestecke aus den Schutz über das werdende neue Stadtgebilde übernehmen sollte. Gleichzeitig mit ihr wurde in Richtung auf die alte Sächsstadt hin das Burglehen, der Sitz der ritterlichen Burgmannen, geschaffen. Aber auch die sogenannte Oberstadt mit der großartigen Straßenachse vom Schloß bis zum Erbschen Tor entstand als vierter und letzter Stadtteil in dieser Zeit³⁹. Der ursprüngliche Dominicalehof Ottos des Reichen verliert

seine Bedeutung als Mittelpunkt der markgräflichen Verwaltung. Dafür erhält er, der neuen Lage entsprechend, Bedeutung als landwirtschaftlicher Großbetrieb⁴⁰. Überhaupt wurden nunmehr in der näheren Umgebung der Stadt neue Waldhufen gerodet und weitere Großgüter geschaffen. War doch parallel zu der raschen Stadtentfaltung eine weitere Ausdehnung der Landwirtschaft erforderlich.

Dort, wo das Burglehen, die alte Sächsstadt und die neue Oberstadt zusammenstoßen, befindet sich der Altmarkt mit der Marienkirche. Der Markt wurde also von seinem ehemaligen Platz an der Jakobikirche – er findet am Jakobustage statt – zur Marienkirche hin verlegt⁴¹.

Aus ihrer Lage und der geschilderten historischen Entwicklung des Stadtbildes dürften erst die Jahre nach 1210 für ihren Bau in Frage kommen. Das wird bestätigt durch die parochiale Gemeindebildung, die wiederum abhängig ist von der angedeuteten siedelungsgeschichtlichen Entwicklung. St. Jakob, die ehemalige Christiansdorfer Dorfkirche, umfaßte die Bergsiedelung südöstlich des Münzbaches.

St. Nikolaus war die Parochie der ersten Kleinhandeltreibenden, St. Peter als Kirchspiel der Oberstadt war Sitz der kaufmännisch führenden Kreise der Oberstadt. Das Kirchspiel von St. Marien dagegen beherbergte das Schloß, die Ritter, sowie die Verwaltungs- und Wirtschaftsbaulichkeiten für den Markgrafen⁴².

Baulich zeigt das Stadtbild weniger die so gekennzeichnete Einteilung in 4 Parochien. Vielmehr macht sich ein Gegensatz zweier Grundformen bemerkbar. Die Parochien von St. Jakobi und St. Nikolai bieten im Grundriß unregelmäßige Häuserblocks mit den typischen winkligen und krummen Gäßchen, sowie den vieleckigen Plätzen. Fast dieselbe unübersichtliche Art der Anlage bestimmt den Grundriß des Burglehens, doch ist der Eindruck hier wesentlich weitläufiger und großzügiger. Es ist der Stadtteil, der mit dem Schloß zusammen wohl den Beginn der neuen Besiedelungsphase unter Markgraf Dietrich darstellt.

Ihm folgt dann die Oberstadt, deren Pfarre St. Peter bereits 1218 bestand⁴³.

Somit kann der regelmäßige Plan dieser Anlage klar auf den Einfluß des Markgrafen zurückgeführt werden, wie Kötzschke es dargelegt hat⁴⁴. Ebenso wird aber auch deutlich ein Zusammengehen von Oberstadt und Burglehen, die sich wiederum beide abtrennen von der älteren aus Jakobi- und Nikolaiparochie gebildeten Sächsstadt. Ja, wahrscheinlich war diese Sächsstadt damals noch durch die zwischen 1185 und 1190 um sie gelegte Stadtmauer von den beiden Dietrich'schen Erweiterungen abgeschlossen⁴⁵.

Alles das weist darauf hin, daß das Burglehen in Verbindung mit der Dietrich'schen Stadtanlage steht. Hinsichtlich der Marienkirche dürfen wir dem noch folgendes hinzufügen: Im Jahre 1225 überweist Heinrich der Erlauchte, Sohn und Nachfolger Dietrichs in der Markgrafschaft, dem Kloster Altzella sämtliche Pfarren Freibergs, „*scilicet sancte Marie, sancti Petri, sancti Jacobi, sancti Nicolai, sancti Donati atque hospitale pauperum*“⁴⁶.

In dieser Reihenfolge der Nennung fällt auf, daß er die Marienkirche an erster Stelle nennt. Dieser Platz gebührte eigentlich der Petrikirche, da an ihr der Pleban⁴⁷ von Freiberg wirkte. Da auch sonst die Kirchen in der Reihenfolge ihrer Bedeutung genannt sind, darf man dem wohl entnehmen, daß es sich bei der Marienkirche um einen markgräflichen Bau handelt. Den Zeitpunkt ihrer Errichtung wird man mit dem Entstehen des Burglehens und der nachfolgend sich entwickelnden Oberstadt gleichsetzen müssen. Die Petrikirche als Pfarrkirche der Oberstadt hat in diesem Zusammenhange rein parochiale Bedeutung. Daß ihr Pfarrer, wie Möller mitteilt, gleichzeitig der Archepresbyter der Freiburger Priesterschaft war⁴⁸, muß wohl im Zusammenhang mit dem aufstrebenden Drang des in der Oberstadt wohnenden kaufmännischen Bürgertums stehen. Es versuchte, sich auch der Kirche zu bedienen. Hier nun griff der Markgraf

Heinrich der Erlauchte 1225 ein mit der Unterstellung sämtlicher Pfarren unter das Kloster Altzella. Er wollte sich damit eine Art Oberaufsicht verschaffen, beziehungsweise ein stärkeres Zusammenwirken von Kirche und Bürgerschaft gegen die markgräflichen Machtbefugnisse verhindern. Aus ähnlichen Gründen schon hatte Markgraf Dietrich in Leipzig, auch auf das eigenkirchliche Recht fußend, das Thomaskloster gegründet und war damit auf den Widerstand der Leipziger Bürgerschaft gestoßen⁴⁹. In Freiberg waren seit dem Tode Markgraf Dietrichs 1221 die Verhältnisse für solche selbständigen Regungen der Bürgerschaft günstig, da bis zum Jahre 1230 für den noch unmündigen Heinrich die Regierung durch einen Vormund geführt wurde⁵⁰.

So hören wir aus einer Urkunde von 1227, daß damals 24 Ratsleute regierten⁵¹. Aus den Forschungen von Kötzsche, Schellhas und Langer ergibt sich, daß die Sächsstadt unter Markgraf Otto dem Reichen noch die sonst übliche Zahl von 12 Stadträten besessen haben wird; die weiteren 12 sind mit Gründung der Oberstadt unter Markgraf Dietrich hinzugetreten. Kötzsche sieht in diesen „Vierundzwanzig“ sogar zu einem gewissen Teil eine Gruppe von Unternehmern. Denn Markgraf Heinrich bestätigte 1241 im Krummenhennersdorfer Vertrag die von seinem Vater Dietrich erteilten Rechte an jene „Vierundzwanzig“, nicht an das Gemeinwesen. Demnach dürfte auch parallel mit der Gründung der Oberstadt in den Jahren 1210 bis 1218 die Rechtsverleihung durch Dietrich den Bedrängten stattgefunden haben⁵².

Damit ist gezeigt, daß die Marienkirche mit dem Burglehen zusammen um 1210 entstanden sein wird, vom Markgrafen als Hauptkirche von Freiberg geplant war, jedoch in der Kirche der Bürgerschaft (St. Peter) eine Konkurrenz erhielt. Damals trat auch eine verwaltungsmäßige Zweiteilung ein. Die ehemalige Sächsstadt und die Oberstadt waren der Stadtgerichtsbarkeit untergeordnet, während das Burglehen eine eigene Gerichtsbar-

keit unter dem landesherrlichen Vogt hatte⁵³. Letztere war mit der Landvogtei verbunden. Dieser Punkt spricht zusammen mit der schon genannten Reihenfolge der Kirchen in der Urkunde Heinrichs des Erlauchten von 1225 für eine Verbindung der Kirche mit dem Markgrafen. Gleichzeitig damit gibt diese Urkunde das Vorhandensein der Marienkirche für das Jahr 1225 an.

Ihr Baubeginn unter Markgraf Otto ist sehr unwahrscheinlich, da sie sich dann außerhalb der Mauern der damaligen Sächsstadt befunden hätte. Unter Albrecht kann sie wegen der andauernden Bruderkämpfe kaum entstanden sein. Markgraf Dietrich war in den ersten Jahren seiner Regierung noch viel zu sehr mit der Festigung seiner Herrschaft beschäftigt. Erst nach 1210 begannen sich für ihn die Verhältnisse zu klären. Damals war die Ostmark mit seinem Besitz vereint worden. Mit ihr fiel auch Zschillen-Wechselburg, die Gründung seines Onkels Dedo, unter seinen Schutz. So gewinnen die noch festzustellenden kunsthistorischen Beziehungen zwischen der Wechselburger Klosterkirche und der Freiburger Marienkirche einen historischen Hintergrund.

II. DER BAU DER FREIBERGER MARIENKIRCHE.

A. Baubeschreibung des heutigen Freiburger Domes unter besonderer Berücksichtigung der erhaltenen Reste der Marienkirche.

1. Die Lage.

Der Dom ragt mit seinem Ostchor in die Südwestecke des heutigen Untermarktes der Stadt. Der nördlich seiner Längsachse gelegene Stadtteil, das ehemalige Burtlehen, gehört zu seiner Parochie. Südostwärts des Domes grenzen die einst durch eine Mauer zusammengefaßten Parochien von St. Jakobi und St. Nikolai gerade noch an den Untermarkt. Südwestlich des Domes erstreckt sich dann die Oberstadt mit der Petriparochie. An seiner Nordseite befindet sich die sogenannte Thümerei, der Domherrnhof. Zwischen beiden führt ein Straßenzug vom Untermarkt zu dem großen Platz vor dem markgräflichen Schloß Freudenstein. Dieser Straßenzug, die Kirchgasse, bildet den Zugang zu dem Westportal des Domes. Nach Süden umschließen die Kreuzgänge den Bau. Die Kreuzgasse führt hier direkt auf die Goldene Pforte zu.

2. Die Gesamtanlage.

Der Dom ist eine dreischiffige Hallenkirche mit Langchor. Die kapellenartigen Anbauten der westlichen Hälfte des Langchores bilden ein niedriges Querschiff. Im Westen ist ein unvollendetes Turmpaar unsymmetrisch vorgelagert. An der Südseite des Langhauses befindet sich der von den Kreuzgängen eingeschlossene Grüne Friedhof. Er grenzt an seiner Ostseite an den Schutzbau der Goldenen Pforte, welcher dem 1. Langhausjoch vorgelagert ist.

Gesamtlänge im Äußeren:	etwa 77,00 m
Langhaus, lichte Länge:	40,06 m
Langhaus, lichte Breite:	22,54 m
Langhaus, lichte Höhe:	20,17 m
Querschiff, lichte Länge:	etwa 10,90 m
Querschiff, lichte Breite:	etwa 23,50 m
Chor, lichte Länge:	etwa 11,00 m
Chor, lichte Breite:	etwa 7,00 m
Chor, lichte Höhe:	etwa 15,00 m
Westbau, Tiefe:	etwa 11,00 m
Westbau, Gesamtbreite:	etwa 32,50 m

(Die direkten Maßangaben nach Steche, Inventar Freiberg. Sämtliche „etwa“-Angaben nach Messungen am Grundriß.)

3. Die Choranlage.

Die Ostbaugruppe wirkt schon im Äußeren uneinheitlich. Der im Verhältnis zum Langhaus weit niedrigere Chor, der in seinem Kern aus der Bauzeit nach dem 2. Stadtbrande von 1386 stammt, wird in seiner westlichen Hälfte im Norden und im Süden von je einem kapellenartigen Anbau begleitet. Der nördliche diente ehemals als Sakristei, wurde aber 1555 zum Chor hin geöffnet. Ebenso steht es mit dem im Süden befindlichen Anbau der Allerheiligenkapelle. Beide sind nur etwa halb so hoch wie der Chor. Im Gegensatz zu dem rechteckigen Grundriß der alten Sakristei ist die Allerheiligenkapelle mit einem $\frac{3}{8}$ -Schluß versehen. Beide Anbauten, wie auch der Chor selbst, werden nach Ausweis der straffen Maßwerkgliederung der Fenster dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammen. Das Dach des Langchores ist einheitlich über beide herabgeführt. An der Apsis hat dieses Dach eine der welschen Haube nachgebildete Form.

Während die beiden Anbauten ihren gotischen Charakter im Äußeren bewahrt haben, sind am Chor Renaissance-Veränderungen vorgenommen worden, die im Zusammenhang mit der

Umgestaltung desselben zur kurfürstlichen Begräbniskapelle stehen. Die Strebepfeiler sind mit ionischen Kapitellen abgeschlossen und erhielten über dem Kranzgesimse, welches um den ganzen Chor herumläuft und die verlängerten Strebepfeiler mit einbezieht, obeliskartige Aufsätze.

Auch im Innern wurde dem gotischen Chorbau eine zweigeschossige Renaissancearchitektur vorgeblendet.

Das einstige gotische Kreuzgewölbe wurde beseitigt und zu einer Tonne umgebildet. Diese erhielt eine Stuckverkleidung mit der bemalten Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Die beiden Anbauten erhielten mit der Öffnung zum Chor neue Sterngewölbe. Während in der Allerheiligenkapelle – heute als Schwesterngruft bezeichnet nach dem mächtigen Grabmal der Kurfürstinnen Anna Sophie und Wilhelmine Ernestine von der Pfalz, gestaltet von Balthasar Permoser – keinerlei romanische Bauteile in Erscheinung treten, ist die Westwand der ehemaligen Sakristei romanischen Ursprungs. Durch die Verputzung ist davon kaum etwas bemerkbar, bis auf eine Baufuge, die, knapp einen Meter von der Nordecke entfernt, sich von oben nach unten zieht. In der Südostecke befindet sich ein schmaler lisenenartiger Mauervorsprung, der ebenfalls mit dem romanischen Bau in Verbindung gebracht werden kann, vielleicht den unteren Teil der Ecklisenen des romanischen Chorrechtecks darstellt.

Mehr von dem romanischen Chorbau wird sichtbar in den Dachräumen über den Gewölben der beiden Choranbauten.

An der Südwand über der Allerheiligenkapelle sind die stark zerstörten Reste eines Rundbogenfrieses mit einer etwa 86 cm breiten Mittellisenen und eines Rundbogenfensters in der östlichen Hälfte erkennbar. Zwei spitzbogige Schildbögen eines ehemaligen Gewölbes und Reste ihrer Rippen überschneiden Lisenen und Rundbogenfries. Das Fenster muß bei Errichtung dieser Gewölbe vermauert worden sein. Über dem Fries ist die Mauer um etwa 4 m erhöht worden. In dieser Mauererhöhung sind zahlreiche Bruchstücke von Steinen, Gesimsen, auch Ziegel

verwendet im Gegensatz zu dem regelmäßiger behauenen Mauerwerk der romanischen Wand. Von der östlichen Ecklisene ist noch ein schmales Stück sichtbar, die größere Hälfte derselben wurde bei Aufführung der Ostwand eingemauert. In der Südecke dieser heute sehr brüchig gewordenen Ostwand sind 2 Fialenstücke des gotischen Baues mitverwendet.

Die Westwand über der Allerheiligenkapelle zeigt vom unteren Ansatz des Rundbogenfrieses der Nordwand ausgehend eine Baufuge. Sie verläuft etwa 5,50 m nahezu waagerecht und biegt dann in senkrechter Richtung nach unten ab. Die Mauerung gleicht dem regelmäßig behauenen Sandsteinmauerwerk der romanischen Chorsüdwand und steht mit dieser im Verband. Es handelt sich also um die ursprüngliche östliche Querhausmauer. In einer Entfernung von etwa 3,14 m von der Chormauer wird die obere Wölbung einer vermauerten Fensternische sichtbar. Das seitlich angesetzte und darüber aufgestockte Mauerwerk zeigt zwei schräg aufsteigende Dachlinien mit verschiedenen Neigungswinkeln. Sie stehen unmittelbar in Zusammenhang mit der Allerheiligenkapelle, da sie nahe über den Schildbogen hinweglaufen, der auch an dieser Wand auftritt.

Im Dachraum über der ehemaligen Sakristei an der Nordseite des Chores liegen die Verhältnisse ganz ähnlich. Auch hier sind die Spuren des Rundbogenfrieses, der Mittel- und Ecklisene, das Fenster im östlichen Teil der Wand und die Aufstockung zu bemerken. Allerdings sind von Fries und Lisenen nur noch die in das Mauerwerk eingelassenen Sandsteinquader zu erkennen. Alle Profile sind völlig abgesplittert und zerstört. Den oberen Abschluß der Chorerhöhung bildet an dieser Seite jedoch ein glänzend erhaltener Rundbogenfries; der Lisenenansatz befindet sich nicht ganz in der Mitte. Während sich nach Osten zu 9 Bögen reihen, sind es zum Querschiff hin nur deren 8. Außerdem ist diese Lisene schmaler als die des unteren Wandteiles. Letztere entspricht, soweit das bei dem Grade ihrer Zerstörung noch feststellbar ist, in ihren Maßen der an der Südseite.

Unterhalb des niedrigen Einganges zu dem Dachboden über der Sakristei, von der Ostempore des Langhauses aus, befindet sich ein Säulenstück von etwa 60 cm Durchmesser. Es lehnt sich bei der Nordostecke des Vierungspfeilers an die Chorwand an.

Die Westwand zeigt wieder in ihrer Mitte den oberen Bogen einer Fensteröffnung.

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, daß in dem heutigen Chorbau noch die Bauteile eines romanischen Chores und des romanischen Querschiffes an seiner Westseite erhalten sind. Die Fenster der Querhauswand lassen sich auch auf der Ostempore des Langhauses feststellen.

4. Das Langhaus.

Es vermittelt in seiner heutigen Gestalt den geschlossensten Eindruck des gesamten Dombaues und wurde nach dem letzten Stadtbrande 1484 bis zum Jahre 1501 erbaut.

Drei gleich breite und gleich hohe Schiffe werden in einer Länge von 6 Jochen zu einer Halle zusammengefaßt. Ein steiles Satteldach überspannt diese 3 Schiffe, ist aber zur Westseite hin abgewalmt. Über dem steilen Ostgiebel befindet sich ein Dachreiter. Die Strebepfeiler treten außen nur wenig hervor. Dafür sind sie etwas über 2 m in das Innere hineingezogen. Zwischen ihnen befinden sich in etwa 8 m Höhe Emporen, welche balkonartig um die Pfeiler herumlaufen und so den ganzen Hallenraum umziehen einschließlich der Ostseite. Das hat eine strenge Trennung von Langhaus und Chor zur Folge. Außerdem bedingen die Emporen zwei Reihen Fenster. Davon sind die oberen bedeutend höher, als die unter den Emporen liegenden. Schlanke Achteckpfeiler mit konkaven Seitenflächen und ohne Kämpfer tragen ein scheidbogenloses Netzgewölbe. Je 2 Portale führen an der Nord- und Südseite in das Innere des Domes. Sie befinden sich gegenüberliegend im 1. und 5. Joch von Osten gerechnet. Das südliche des 1. Joches ist die „Goldene Pforte“.

In den Ostteilen des Langhauses finden sich noch in den spätgotischen Bau einbezogene ältere Bauteile. Vor allem die Ostwand selbst stammt von dem romanischen Vorläuferbau. Ihre nördliche Hälfte unterhalb der Empore ist durch das Vorlegen einer Sakristei und neben dem Triumphbogen durch einen vorgebauten Treppenturm, den sogenannten „kleinen Wendelstein“, verdeckt. Dafür sind an der Südseite am Gewände des jetzigen Einganges zur kurfürstlichen Begräbniskapelle beiderseits romanische Profilierungen erkennbar. An der Südecke besteht ferner eine romanische Säulenbasis, unter welcher der Ansatz des ehemaligen Fußbodens deutlich wird.

Weitere romanische Teile lassen sich an der Ostwand auf der Empore feststellen. Unter einem für den Sängerkhor errichteten Holzpodium, welches die ganze Mitte der Empore einnimmt, sind die oberen Enden der beiden Vierungspfeiler versteckt. An der Südwestecke des Südpfeilers befindet sich noch ein Säulenkapitell. Auf den Vierungspfeilern erheben sich je ein spätgotischer Halbpfeiler zur Stützung des Netzgewölbes. Zwischen beiden Vierungspfeilern liegt ein gotischer Triumphbogen, der vom Chor durch eine Glaswand getrennt ist, wie auch der unterhalb der Empore zwischen die beiden Pfeiler eingespannte schmalere Spitzbogen. Er verkleidet die ehemaligen Vierungspfeilerbasen. Im nördlichen Wandteil auf der Empore befindet sich, durch eine Orgel verdeckt, ungefähr 8 m über dem Fußboden ein gekuppeltes Fenster mit derb gestalteter Mittelsäule. Diesem entspricht im südlichen Wandteil ein zugemauerter Fensterbogen, der jedoch kein Fenstergerüst mehr aufweist. Auch er ist heute verstellt. Beide Fenster waren schon in den Dachräumen über der ehemaligen Sakristei und Allerheiligenkapelle zu beobachten.

5. Der Westbau.

Im Westen sind dem Langhause zwei Türme unsymmetrisch vorgelagert. Der Südturm ragt etwa 7 m über die Flucht des Langhauses hinaus. In diesem Südturm führt eine breite Wen-

deltreppe, der sogenannte „große Wendelstein“ zur Empore. Von hier aus steigt eine schmale Wendeltreppe weiter auf zum Dachboden. Gleichzeitig bietet sie den Zugang zu der über der Emporenhöhe befindlichen „Götzenkammer“, deren Raum von einem scharfgratigen und mit tiefen Kappen versehenen Zellen- gewölbe überdeckt ist.

Der Nordturm ist gegen die Hallenanlage geöffnet. Deren Gewölbe und Empore ziehen sich in ihn hinein. In seiner Nordwest- ecke führt eine Wendeltreppe auf den Dachboden. Sie hat einen Zugang zur Empore.

Beide Türme sind unvollendet und tragen heute ein Zeltdach. Das war jedoch nicht die ursprüngliche Lösung, wie die älteren Stadtansichten in Sebastian Münsters Kosmographie von 1554, eine Federzeichnung von Wilhelm Dilich aus dem Jahre 1628, Merians Topographie von Obersachsen 1650, das Titelblatt der Möllerschen Stadtchronik von 1652 und noch eine Federzeich- nung Johann August Richters von 1725 zeigen. Diese hatte viel- mehr eine Art Westbau vorgesehen mit Turmgiebeln an Nord- und Südseite¹.

Zwischen beiden Türmen setzen sich die Gewölbe des Mittel- schiffs und des südlichen Seitenschiffs nach Westen fort. So greift der Hallenraum, bis auf eine schmale seitliche Einziehung in der Tiefe der in das Innere gezogenen Strebepfeiler und einen massiven Pfeiler an der Nordostecke des Nordturmes, völlig in die Westanlage hinein. Jedoch wird dieser Raum zwischen den Türmen durch die um die ganze Halle umlaufende Empore, welche an dieser Stelle bis an die Westwand durchgezogen ist, unterteilt. Die obere Hälfte wird von der großen Silbermann- orgel eingenommen, während unten eine Vorhalle zu dem west- lichen Haupteingang führt. Dieser liegt in der Mittelachse des Langhauses. Er erscheint dadurch außen an der Fassade nach Norden verschoben. Zwei übereinanderliegende Fenster südlich des Hauptportales schaffen den Ausgleich. Das untere erleuchtet die von der Empore gebildete Vorhalle, das obere die Empore.

6. Die Kreuzgänge.

An der Südseite des Domes umschließen auf unregelmäßigem Grundriß die Kreuzgänge den sogenannten „Grünen Friedhof“. Sie schlossen ursprünglich durch eine vorhallenartige Ausweitung direkt an die Goldene Pforte an.

Im Jahre 1861 wurde der ganze Osttrakt einschließlich der vorhallenartigen Erweiterung abgerissen.

Gleichzeitig damit wurde die Vorhalle der Annenkapelle beseitigt, welche in nordöstlicher Richtung auf das westliche Hauptportal des Domes von dem Westtrakt abführte. Im Stabwerk der Pforte, die jetzt den Osteingang zu den Kreuzgängen bildet, findet sich die Jahreszahl 1509. Die Pforte wurde 1861 an diese Stelle versetzt und befand sich früher in dem abgebrochenen Teil vor der Goldenen Pforte. Die Anlage der Kreuzgänge ist einheitlich und dürfte der genannten Zeit entstammen.

7. Die Goldene Pforte.

Die Goldene Pforte ist eine Weiterbildung des deutschen romanischen Stufenportales. Ihre Höhe und Breite ergeben ein quadratisches Verhältnis. Die Tiefe des schrägen Gewändes wurde auf beiden Seiten durch 5 Abstufungen erreicht, deren innerste den Türpfosten bilden. Die vorstehenden Kanten dieser Stufen wurden abgefast, um die auf kleinen Säulchen ruhenden Gewändefiguren aufzunehmen. In die 4 Zwischenräume der Stufen wurde je eine große Säule mit ornamentiertem Schaft eingefügt. Vor der äußersten Stufe steht zusätzlich eine Halbsäule mit glattem Schaft, wodurch sie als Frontsäule gekennzeichnet ist. Gesimse und Sockelzone jedoch bestehen aus 9 Stufen, da sie die Kapitelle und Basen der in die Zwischenräume eingestellten großen Säulen mit in ihre Stufenfolge einbeziehen. Das erweckt den Eindruck, als ob die Gesimszone mit ihrer durchlaufenden Ornamentik, sowie die glatte Sockelzone und die gleichartige Profilierung von Gewände- und Säulenbasen darüber zwei Waa-

gerechte bildeten, welche die Senkrechten des Gewändes oben und unten umschließen. Dabei ergeben bei der oberen Waagerechten die unterhalb der Gesimszone sitzenden Säulenkapitelle und die in den schiffskielartigen Endungen der Gewändefasen angebrachten Köpfe einen Übergang, der gleichzeitig das Getragenwerden des Gesimses verdeutlicht. An der wesentlich breiteren Sockelzone wurde dieser Übergang von der Horizontalen zur Vertikalen geschickt schärfer kontrastiert. Nur die jeweils 4 Basen der kleinen figurentragenden Dreiviertelsäulchen in den Fasen können als solcher angesehen werden.

Dieses Kompositionsprinzip verleiht dem Gesamtaufbau der Pforte einen festen architektonischen Charakter. Er bestimmt auch den reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck. Demselben Kompositionsprinzip entspricht es auch, wenn die Dekoration der Säulenschäfte in der Tiefe des Gewändes plastischer und lebhafter gemustert wird, während die glatten Schäfte außen den Anschluß an das Mauerwerk des Baues bilden, das einzig durch Rundbogenfries und Lisenen gegliedert war.

Die Archivolten bilden einen Halbkreis über dem Gewände. Sie sind über den äußeren Säulen wie diese profiliert und innen entsprechend ornamentiert. Die Ornamentierung ist hier jedoch um einen Grad kräftiger in der plastischen Ausformung als an den Säulen.

Die Bogenläufe über den ausgefasten Kanten mit den Gewändefiguren sind reine Figurenarchivolten. Ihre Gestalten reihen sich übereinander, jede auf einem Kapitell mit Deckplatte angebracht. Die Mitten dieser Figurenarchivolten sind mit eigenen in sich zusammenhängenden Darstellungen versehen. Um den Übergang von der Waagerechten des Gesimses in das Rund der Bogenläufe zu schaffen, sind auf das Gesimse jeweils vor die ornamentierten Archivolten Figurenbüsten gesetzt, die ihrerseits zum Teil von Akanthus ornamental umrankt werden. Über den beiden Außensäulen ruht als betonter Abschluß je ein monumentaler Löwe.

Auf den Türpfosten ruht das Tympanon, dessen figürliche Komposition ganz dem Halbkreis angepaßt ist.

An der Durchgangsseite des rechten Türpfostens befinden sich, nur wenig vertieft eingemeißelt, ein romanisches M und darunter zwei gotische Buchstaben. Ferner weisen die Pfosten an ihrer Frontseite je 2 vertiefte Einschnitte auf. Das Tympanon war ursprünglich rundbogig, wurde dann aber zu einem Spitzbogen umgearbeitet. An seinen Seiten lassen sich noch die Ansätze des einstigen breiteren Rundbogens erkennen. Oben wurde eine leichte Zuspitzung angefügt. Am siebenten und achten Rücksprung des Sockels sind noch die Ansätze zweier ausgeschnittener Stufen erkennbar. Zwar sind heute die Sockel auf beiden Seiten erneuert, doch sind sie dem alten Zustand nachgebildet worden. Das ergibt sich aus einer Lithographie der Zeit um 1840 von Renner² (die Erneuerung fand 1891 statt) und einer Zeichnung Heuchlers von 1861³.

Hier setzen bereits die Fragen ein.

Warum wurden die beiden Stufen ausgeschlagen?

Lag doch der romanische Kirchenfußboden, den wir in der Südostecke des heutigen Langhauses bereits festgestellt hatten, auf fast derselben Höhe wie die heutige ausgeschlagene Schwelle der Goldenen Pforte. Der jetzige Kirchenfußboden liegt sogar noch eine Stufe tiefer.

Kann unter diesen Umständen die Goldene Pforte das Portal des einstigen Südquerschiffes der Marienkirche gewesen sein?

B. Die Baugeschichte des Freiburger Domes.

1. *Die wichtigsten überlieferten baugeschichtlichen Daten.*

1225 Die Pfarre von St. Marien zu Freiberg wird dem Kloster Altzella überwiesen.

1261 Wallfahrten zur schönen Maria von Freiberg.

1288 Errichtung einer Kapelle an der rechten Seite des Chores zur Ehre Gottes und der Jungfrau Maria.

- 1361 Beilegung eines Rechtsstreites in dem langen Porticus der Marienkirche.
- 1366 Gründung der Erasmuskapelle (über dem Kreuzgang gelegen).
- 1375 1. Stadtbrand.
- 1386 2. Stadtbrand. Zerstörung der Marienkirche.
- 1471 3. Stadtbrand.
- 1480 Erhebung der Marienkirche zum Kollegiatstift und Dom.
- 1484 4. Stadtbrand. Zerstörung der Marienkirche. Am 2. Juli werden Ablässe erteilt zur Wiederherstellung der Kirche.
- 1484–1501 Neubau der spätgotischen Hallenkirche.
- 1507–1509 Erbauung der Kreuzgänge.
- 1513 Gewölbe der Kreuzgänge vollendet.
- 1524 Erste urkundliche Nennung der Goldenen Pforte.
- 1537 Einbau einer Fürstenempore gegenüber der Kanzel. Übertritt des Herzogs Heinrich von Sachsen zur Reformation. Der Dom wird durch Übertritt des letzten Dekans protestantisch.
- 1541 Beisetzung Herzog Heinrichs im Chor.
- 1555 Plan zur Errichtung des Moritzmonumentes.
- 1561 Veränderung der Allerheiligenkapelle und der ehemaligen Sakristei durch Einziehung neuer Gewölbe.
- 1563 Aufstellung des Moritzmonumentes.
- 1585–1594 Umgestaltung des Chores durch Johann Maria Nosseni.
- 1591 Herstellung einer Gruft unter der Allerheiligenkapelle.
- Ab 1622 Benutzung der Kreuzgänge als Erbbegräbnis angesehener Geschlechter.
- 1638 Errichtung der Bergmannskanzel.
- 1646 Errichtung eines neuen Hauptaltars.

- 1711–1714 Bau der Orgel auf der Westempore durch Silbermann.
- 1713 Renovierung des Domes. Abtragung der 1537 eingebauten Fürstenempore. Beseitigung der Heiligenbilder an Wänden und Pfeilern. Errichtung von Betstübchen unter den Emporen innerhalb der Nischen zwischen den Strebepfeilern. Aufstellung eines Betstübchens für Geistliche an der Wand links vom Altar.
- Erbauung einer Empore für Ratsmitglieder unterhalb der Orgelempore. Veränderungen an der Orgelempore im Zusammenhang mit dem Orgelneubau.
- Ausweißung des Inneren und Bemalung des Sandsteinwerks.
- Außen Anbau von Treppenhäusern, die zu den Betstühlen führten (im Süden 2 und im Norden 3).
- 1721–1731 Schaffung einer zweiten Empore unter der Hauptempore an der Nordseite. Mittelloge als Königsloge.
- 1811 Anlage der Schwesterngruft. Einbau des Permoser-Grabmales von 1703/04, das aus dem Schloß Lichtenburg bei Torgau überführt wurde.
- 1813 Benutzung der Kreuzgänge als Heumagazin.
- 1818 Die 3 Dachreiter-Türmchen auf den Kreuzgängen abgetragen.
- 1824–1826 Reparaturen am Deckengewölbe des Domes.
- 1829 Neue Ausweißung des Gewölbes. Entfernung fast aller Epitaphien aus dem Dom sowie der sogenannten Monhauptschen Madonna.
- Außentüren zu Doppeltüren umgestaltet.
- Fußboden im Mittelgang neu mit Sandsteinplatten belegt.
- Ein neuer Dachreiter auf den Ostgiebel des Domes gesetzt.

- 1837 Renovierung der Kreuzgänge und deren Umgestaltung zum Museum.
- 1861 Reparaturarbeiten an der Goldenen Pforte.
Freilegung der Goldenen Pforte durch Abtragung des Kreuzgang-Ostflügels. Beseitigung der Vorhalle zur Annenkapelle am Westflügel.
Auffindung der Fundamente eines Baues westlich der Goldenen Pforte durch Heuchler.
- 1879 Grabungen des Stadtbaumeisters Robert Börner ergaben zwischen den Strebepfeilern im Innern des Langhauses die Grundmauern der romanischen Basilika und den ehemaligen Altarunterbau. An der Ostwand des Langhauses Auffindung der Fundamente der Vierungspfeiler und der Ecken am Eingang zur Begräbniskapelle. (Bestanden aus sorgfältig behauenen Sandsteinquadern.)
Auffindung der beiden Fenster der romanischen Querhauswand auf der Empore. Freilegung eines Säulenkapitells neben dem südöstlichen Vierungspfeilerkapitell.
Entdeckung eines Säulenstücks unter dem Zugang zur Empore über der ehemaligen Sakristei.
Feststellung einer Tür, die 2 m von der Ostwand entfernt an der Nordseite des Domes in Emporenhöhe über einen hölzernen Gang zur Thümerei führte.
- 1890 Ausgestaltung des Westflügels der Kreuzgänge zur Denkmalshalle des Geschlechtes derer von Schönberg.
- 1891 Beim Auswechseln des Sockels der Goldenen Pforte wurden an der linken Gewändeseite Teile eines älteren Sockelgesimses durch den Baumeister Haller gefunden.

1902 Errichtung des Schutzbaues vor der Goldenen Pforte durch die Architekten Schilling und Gräbner.

2. Die Baugeschichte des Freiburger Domes nach der bisher erschienenen Literatur.

Die erste zusammenfassende Baugeschichte des Freiburger Domes stammt von Eduard Heuchler⁴ aus dem Jahre 1862. Er unterscheidet im wesentlichen drei Bauperioden: eine romanische von etwa 1160 bis zur Zerstörung der Kirche in dem großen Stadtbrande von 1386, danach eine gotische von 1386 bis zu dem Stadtbrande von 1484, drittens den jetzigen spätgotischen Bau, der 1484 begonnen wurde.

Mit der frühen Datierung des Baubeginnes hält sich Heuchler an den Freiburger Chronisten Andreas Möller⁵. Dieser behauptet beiläufig, daß die Frauenkirche bald nach Anlegung der Stadt, deren Gründung zwischen 1162 und 1175 erfolgt sei, errichtet wurde. Heuchler schließt daraus, daß Markgraf Otto der Reiche (1156–1190) die Kirche als überwölbte Basilika erbaut habe. Ohne jede historische Begründung glaubt er, daß sie an die Stelle einer kleinen älteren Kapelle getreten sei. Gleichzeitig mit dem Kirchenbau sei die Goldene Pforte als das südliche Querhausportal entstanden. Diese letzte Behauptung Heuchlers läßt besonders aufmerken, da er andererseits feststellt, daß „die ersten Säulen der Goldenen Pforte in ihrem Grunde auf alten Sandsteingesimsstücken“ stehen. An der von ihm angefertigten Rekonstruktion des romanischen Baues nach Art des sächsischen Basilika-Typus fällt auf, daß er die oben in der Baubeschreibung bereits festgestellte Erhöhung des Chores nicht baugeschichtlich auswertet. Vielmehr veranlaßte ihn der über der Erhöhung gelegene gut erhaltene Rundbogenfries auf der Nordseite für den Chorbau zwei übereinanderliegende Rundbogenfriese anzunehmen.

Ferner verweist er hinsichtlich der Grundgestalt des Baues auf die Klosterkirche zu Wechselburg, die 1174 begonnen worden

sei. Auch die Verwandtschaft der dortigen Lettner- und Kanzelskulpturen mit denen der Goldenen Pforte zieht er heran.

Innerhalb seiner gotischen Bauperiode habe eine Wiederherstellung des bei dem Brande nur beschädigten Chores im romanischen Sinne stattgefunden. Dabei seien die ehemals vorhandenen Nebenapsiden am Querhause abgetragen worden. Dafür wären die alte Sakristei und die Allerheiligenkapelle errichtet worden. Die gotischen Schildbögen der letzteren sind noch in dem Dachraum über ihr erhalten. Ferner sei unmittelbar westlich der Goldenen Pforte eine Kapelle errichtet worden, deren Grundmauern Heuchler bei Grabungen im Grünen Friedhof fand. Sie müßte von der Goldenen Pforte „die Hälfte der freistehenden ersten Säule sowie den Löwen“ auf dieser verdeckt haben.

Der letzte Stadtbrand von 1484 habe den völligen Neubau der inzwischen zum Dom erhobenen Kirche zur Folge gehabt. Lediglich im Chor konnten die romanischen Reste ein zweites Mal wiederverwendet werden. Kurz nach dem Neubau wären dann die Kreuzgänge errichtet worden mit einer gewölbten Vorhalle vor der Goldenen Pforte.

Gegen Heuchlers Darlegungen wenden sich die 1879 erschienenen Forschungen des Stadtbaurates Robert Börner⁶. Da in einer Urkunde des Klosters Altzella 1185 noch von Christiansdorf, nicht aber von dem aus diesem entstandenen Freiberg, gesprochen wird, die erhaltenen romanischen Baureste zudem aufwendiger seien, als man das für eine Dorfkirche vermuten könnte, dürfe die Entstehung des Baues erst nach diesem Datum angenommen werden. Die Goldene Pforte könne nach Vergleichen der vorhandenen Architekturstücke niemals gleichzeitig mit dem Kirchenbau angesetzt werden. Vielmehr sei sie aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1250 zu setzen. „Zweifelhaft wird es allerdings immer bleiben, ob die Goldene Pforte als ein später ausgeführter Ergänzungsbau oder Verschönerungsbau der ersten romanischen Kirche oder als Teil eines um die Mitte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung gebrachten großen Neu- oder

Umbaues anzusehen ist.“ Die letztere Annahme von Umbau und Vergrößerung des Baues im 13. Jahrhundert mit Anlage der Pforte als Südquerhausportal erklärt 1. das von Heuchler wahrgenommene Vorkommen romanischer Bruchstücke unter der innersten Säulenreihe derselben und 2. das zwei Bauperioden kennzeichnende romanische Mauerwerk in den Dachräumen über den Kapellenanbauten.

Ferner entdeckte Börner bei Grabungen im Dom zwischen den vorspringenden Emporepfeilern Mauerreste, „welche zweifellos als Grundmauern der Umfassungen der ehemaligen romanischen Basilika angesehen werden konnten.“

Die jetzigen gotischen Pfeiler im Schiff ständen demnach etwa an derselben Stelle wie die einstigen romanischen. Weiter traten bei diesen Grabungen zutage die in sorgfältig behauenen Sandsteinquadern hergestellten Fundamentierungen der großen Vierungspfeiler und der zu beiden Seiten des jetzigen Einganges in die kurfürstliche Begräbniskapelle aufgehenden Pfeiler. Das Material dieser Bauteile ist Grillenburger Sandstein. Der erste Kirchenbau ist also nach Börner aus demselben Baumaterial hergestellt worden wie die Goldene Pforte.

Weiterhin fand Börner an der nördlichen Hälfte des Ostgiebels, nur mit dem Bogen über den Emporenfußboden hinausragend, eine vermauerte Fensternische⁷. Hinter dieser befand sich ein gekuppeltes romanisches Fenstergerüst. Dieses stünde nicht mehr in seiner ursprünglichen Anordnung, da die Sohlbank kürzer sei als die Fensterweite in ihrer lichten Öffnung und die Gewände auf Gneisbruchsteinen aufstehen. Außerdem sei die lichte Fensterweite größer als die lichte Weite eines Bogens. Der Sturz mit den beiden Bögen habe die gleiche Tiefe wie die Gewände, gehöre also mit diesen zusammen. Das spräche ebenso für eine Veränderung des Fensters wie die auffällige Lage des Gerüsts. Sie schneidet mit der inneren Mauerfluchtlinie ab. Man müßte sich also an der äußeren ein zweites ebensolches Fenstergerüst vorstellen.

Die Formen dieses Fenstergerüsts zeigen ein glattes Gewände, eine stark verjüngte Mittelsäule mit einfachem profiliertem Kapitell und einer Basis mit vier Eckblättern. „Die architektonischen Verhältnisse, Form und Ausführung dieses Fensters lassen annehmen, daß dasselbe teilweise wenigstens aus der frühesten romanischen Bauperiode des Domes und, wie oben angedeutet, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert stammt.“

Die entsprechende Fensteröffnung an der südlichen Ostwand gehört gleichfalls zu den Entdeckungen Börners.

Ein weiterer Fund glückte ihm durch Beseitigung eines Einbaues an der Südseite des südöstlichen Vierungspfeilers. Es handelt sich um ein an den Pfeiler angelehntes Säulenkapitell, welches mit diesem eine gemeinsame Deckplatte hat.

Zu den von Heuchler mit zwei übereinanderliegenden Rundbogenfriesen rekonstruierten Chorwänden gibt Börner sehr grobe und unmaßstäbliche Skizzen. Wesentlich ist, daß er die Erhöhung über dem südlichen Rundbogenfries wegen darin enthaltener romanischer Bruchstücke für später entstanden ansieht. Dasselbe gilt auch von der Nordseite. Allerdings wird keinerlei Vermutung über den Zeitpunkt dieser Erhöhungen aufgestellt, ebensowenig über die Entstehung des gut erhaltenen Nordfrieses.

Eine letzte Entdeckung Börners war ein Säulenstück von etwa 60 cm Durchmesser unterhalb des Einganges zum nördlichen Kapellendachboden von der Ostempore beim „Kleinen Wendelstein“ aus. Über die hier eingetretenen Veränderungen ist durch die Anlage des „Kleinen Wendelsteines“ keinerlei feste Aussage zu machen.

Steche glaubt⁸ in seinem Freiburger Inventar wie Börner an eine Entstehung des romanischen Kirchenbaues im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Seine Grundrißmaße stimmten fast genau mit denen der Schloßkirche zu Wechselburg überein. Die von Börner offengelassene Frage, ob die Goldene Pforte ein Ergänzungsbau oder Teil eines Neu- oder Umbaues der Mitte

des 13. Jahrhunderts darstellt, beantwortet Steche. Er behauptet, daß der in gutem Zustand erhaltene Rundbogenfries an der Nordseite des Chores in architektonischer wie technischer Behandlung sehr wohl mit jenem der Goldenen Pforte übereinstimme. Die Behandlung des südlichen Frieses dagegen sei den Teilen der östlichen Querhauswand zuzuschreiben. Steche meint damit erwiesen zu haben, „daß zugleich mit Errichtung der Goldenen Pforte eine Erhöhung, mindestens eine Veränderung der Chorumfassungen stattgefunden hat, jedenfalls sind zwei romanische Bauperioden zu unterscheiden.“ Zu der ersten rechnet er die Teile der Querhauswand, einschließlich der Vierungspfeiler, sowie die Chorwände bis zu der Erhöhung. Diese, einschließlich der Goldenen Pforte und der von ihm neu bekannt gemachten 4 Sockelsteine des ehemaligen Lettners im Fußboden vor dem Triumphbogen gehören der zweiten romanischen Periode an. Die Lettnersockelsteine hätten die Länge des Lettners von 5,30 m in 3 Teile von 1,70 m, 1,90 m und 1,70 m geschieden. Diese Maße entsprächen wiederum der Anlage des Wechselburger Lettners.

Ohne genauere Zeitangabe weist Steche den von Heuchler in seinen Fundamenten aufgedeckten Kapellenanbau unmittelbar westlich der Goldenen Pforte der gotischen Übergangsperiode zu. Die in dem Dachraum über der Allerheiligenkapelle befindlichen gotischen Schildbögen werden mit der 1288 geweihten „*capellam in dextro pariete chori Ecclesiam s. Mariae in Vriberch*“ in Verbindung gebracht⁹.

Nach dem großen Stadtbrande 1386 wäre der Chor unter Benutzung der erhaltenen romanischen Mauerteile in gotischen Formen erneuert und vergrößert. Dies steht im Gegensatz zu der Annahme Heuchlers einer Entstehung des gotischen Chores 1588 zusammen mit der Einrichtung der kurfürstlichen Begräbniskapelle. Jedoch geben die strengen Maßwerkformen der Chorfenster der Angabe Steches recht.

Der letzte große Stadtbrand von 1484 habe dann den jetzigen

Domneubau zur Folge gehabt, wobei der gotische Chor erhalten blieb einschließlich der an ihm verwendeten romanischen Teile. Erst 1561 bei Errichtung des Moritzmonumentes habe man die ehemalige Sakristei und die Allerheiligenkapelle durch Öffnung der Wände zum Chor und Neuwölbung verändert. Die 1585 bis 1594 erfolgte Umgestaltung des Chores zu der prunkvollen Begräbniskapelle durch Johann Maria Nosseni sei lediglich eine vorgeblendete Dekorationsarbeit gewesen.

Nachdem so zwei romanische Bauperioden in die Literatur eingeführt worden waren, erhob sich aufs neue die Frage nach den von Heuchler bemerkten, aber nicht verwerteten Sockelgesimsen hinter der Goldenen Pforte. Gelegentlich einer Auswechslung des durch Bodenfeuchtigkeit zerfallenden ursprünglichen Sockels der Pforte fand der Baumeister Haller im Jahre 1891 hinter diesem und etwas tiefer liegend die Teile jenes älteren Sockelgesimses mit zwei Säulenbasen. Letztere wurden damals ausgebaut. Bis zum Kriege 1939/45 sollen sie sich im Kreuzgange befunden haben. Danach waren sie unauffindbar, bis sie 1951 innerhalb größerer Aufschichtungen älterer Baureste auf dem „Grünen Kirchhof“ wieder entdeckt werden konnten¹⁰. Sie befinden sich heute im Stadt- und Bergbau-Museum Freiberg. Die genaue Lage dieses älteren Portalsockels hat der Baumeister Haller in einem sorgfältig aufgenommenen Plan festgehalten¹¹. Danach waren nur unter dem linken Gewändesockel der Goldenen Pforte die besagten Reste festzustellen.

Das ergab eine neue Grundlage für die Diskussion um die Goldene Pforte. War sie Teil einer zweiten romanischen Bauperiode oder gehörte sie ursprünglich vielleicht an eine andere Stelle, war gar nicht als südliches Querhausportal gedacht?

Die letztere These wird von Cornelius Gurlitt¹² aufgenommen. Er schreibt: „Bei Wiederherstellung der Goldenen Pforte zu Anfang der 1890er Jahre hat man hinter ihr die Reste eines zweiten Tores gefunden, dessen Säulenbasen mit Eckblättern versehen, also wohl jünger waren, als die Goldene Pforte selbst.

Dies und andere Umstände legen die Vermutung nahe, daß die Pforte an das südliche Querschiff, wo sie sich jetzt befindet, erst beim Neubau von 1480 versetzt worden ist, nachdem sie früher die Westfront der Kirche geschmückt hatte.“ Zu den anderen Umständen, die zu der Vermutung führten, gehört vor allem, daß die innersten zwei Stufen, welche ursprünglich zur Höhe des Kirchenfußbodens führten, am neuen Anbringungsort herausgeschlagen werden mußten. Außerdem sei die Verbindung der Goldenen Pforte mit dem spätgotischen Bau wenig organisch. — Die letzte zusammenfassende Baugeschichte des Freiburger Domes von Otto Richter¹³ greift diese Vermutung auf. Er behauptet, daß die einstige Kirche wie die Kirche des Klosters Neuwerk in Goslar an ihrer Westseite ursprünglich nur einen in der Mittelachse liegenden Nebeneingang gehabt habe, während der Haupteingang ursprünglich wohl an der Nordseite des Langhauses gelegen habe. An der Südwand des Querhauses habe ein einfaches, aber doch schon großes Portal sich befunden, das Ähnlichkeit mit der Westpforte der Kirche zu Rochsburg hatte. Das wird ohne jede Begründung aus dem von Haller 1891 gezeichneten Plan der Sockelreste postuliert. Dieses Südportal nun soll sich bereits in Kreuzgänge geöffnet haben. Er beruft sich dabei auf eine Gerichtsverhandlung von 1361, welche urkundlich „*in porticu longo ecclesie beate Marie virginis ibidem in Fryberg versus scolas sito*“¹⁴ stattgefunden hatte.

Die heutigen gotischen Kreuzgänge stünden also an derselben Stelle wie die älteren.

Die Goldene Pforte sei dann als Schmuckbau etwa um 1240 der Kirche angefügt worden, und zwar im Westen an Stelle des vermuteten ursprünglichen Nebenportales. Denn „ihren Abmessungen nach kann sie sich außer an einem der Giebel des Querhauses wohl kaum an einer anderen Stelle als zwischen den beiden westlichen Türmen befunden haben.“

Dafür, daß die Goldene Pforte ursprünglich nicht an der heutigen Stelle sich befand, sprächen:

1. Die schon von Gurlitt genannte Tatsache der seitlichen Einschnitte zweier ausgebrochener Stufen.
2. Die lose Verbindung der Sandsteinquader, aus denen sie gearbeitet ist, mit dem sie umgebenden Mauerwerk.
3. Da die Höhe des alten Fußbodens, wie unter der attischen Säulenbasis unter der Südostecke des Querhauses noch zu erkennen ist, der jetzigen Portalschwelle entsprach, wären die früher vorhanden gewesen und dann beseitigten zwei Stufen unerklärlich.
4. Die Überschneidung der Hälfte der äußersten Säule der Goldenen Pforte und des auf ihr ruhenden Löwen durch den unmittelbar westlich angrenzenden Kapellenbau, dessen Grundmauern Heuchler 1861 aufgedeckt hatte, wäre verwunderlich, zumal Aufbau und Abriß dieser Kapelle keinerlei Beschädigungen der Pforte ergeben haben.

Zu dem romanischen Kirchenbau bemerkt Richter noch, daß er außer mit Wechselburg den Grundriß noch mit Neuwerk in Goslar einschließlich der Ausmaße gemeinsam habe. Weitere Ähnlichkeiten zu Goslar zeigten sich in den rechteckig und nicht wie in Wechselburg quadratisch gestalteten Kreuzflügeln des Querhauses. Weiter seien die Breiten der Nebenapsiden und das Verhältnis der Seitenschiffe zum Mittelschiff mit der Neuwerk-kirche gleich. Allerdings unterscheiden sich die Gewölbeansätze. Während in Goslar die Kreuzrippen tiefer ansetzten als die Gurten, seien in Freiberg diese Höhen gleich gewesen. Das ließe sich dem südöstlichen Vierungspfeiler mit dem an seiner Südseite durch Börner aufgefundenen Kapitell entnehmen. Für Freiberg ergäbe diese Tatsache die Anwendung busiger Gewölbe über Halbkreisen, ein System, daß der Baumeister am mittleren Rhein kennengelernt haben wird.

Von Interesse ist Richters Stellungnahme zu Steches Hypothese zweier romanischer Bauperioden. Daß der gut erhaltene Chornordfries wegen seiner Lage an der Erhöhung jünger sei als der

Südfries, sei irrig. Er habe durch Messungen herausgefunden, daß beide in Profil wie Aufriß „durchaus gleich gestaltet waren“. Unterschiede in technischer und künstlerischer Behandlung könnten nicht bemerkt werden. Lediglich der Erhaltungszustand sei anders. Beide Friese stammten also von einem Bau und seien gleichzeitig entstanden. Außerdem wäre die fragliche Chorerhöhung überhaupt erst zur Errichtung der gotischen Chorgewölbe nach dem Brande von 1386 erforderlich geworden. Der bei diesem Brande unversehrt gebliebene Nordfries wäre damals nur höher gelegt worden, um so wieder benutzt werden zu können.

Die im südlichen Dachraum sichtbaren gotischen Schildbögen werden der 1288 geweihten Kapelle zugeschrieben, wie bei Steche. Der Stadtbrand 1386 werde auch die Marienkirche zerstört haben. Noch Ende des Jahrhunderts mag der Wiederaufbau begonnen haben. Das Langhaus und der Chor wurden im gotischen Stile errichtet, wobei am Chor lediglich die schon mehrfach erwähnte Erhöhung der Umfassungsmauern erforderlich war. An der Südseite wurde auch die Kapelle von 1288 wieder aufgebaut und erhielt ihren polygonalen Grundriß. An der Nordseite wäre dementsprechend die „alte Sakristei als Anbau entstanden. Durch diese beiden Anbauten wäre dann eine Verlängerung des gotischen Chores erforderlich geworden. Weiter gehörte dieser Bauzeit nach 1386 noch jene von Heuchler unmittelbar westlich der Goldenen Pforte gefundene Kapelle an, die als die noch vor 1540 wieder eingegangene Erasmuskapelle angesehen wird. (Diese wurde 1366 gegründet und vermutlich durch den Brand mit zerstört.)

Nach dem Brande von 1484 blieben der Chor, die alte Sakristei und die Allerheiligenkapelle in ihrer nach 1386 errichteten Form fast unverändert bestehen. Alle übrigen Teile der Kirche wurden jedoch niedergerissen. 1485 begannen die Neubauarbeiten für die Hallenkirche.

Die Umwandlung des Chores zu einer Begräbniskapelle 1541

(Beisetzung Herzog Heinrichs des Frommen, des ersten Protestanten in der albertinischen Linie der Wettiner) brachte wohl eine Trennung von Chor und Kirchenraum mit sich. Größere Veränderungen brachten aber erst die Vorarbeiten zur Aufstellung des Moritzmonumentes im Sommer 1560. Die erst 1541 errichtete Scheidemauer zwischen Chor und Kirchenschiff wurde wieder niedergerissen. Der Chorraum wurde nach der Kirche zu verlängert und durch einen Spitzbogen abgeschlossen. Das bedingte auch eine Versetzung des Altares. Er mußte nun vor dem von der Ostempore überdeckten Raum aufgestellt werden.

Die Allerheiligenkapelle erhielt eine Erhöhung des Zuganges zum südlichen Seitenschiff des Domes. Gleichzeitig wurde ihre Nordwand zum Chore hin aufgebrochen. Ebenso wurde bei der alten Sakristei die sie vom Chore trennende Wand beseitigt. Dafür errichtete man unter der Empore nördlich des „kleinen Wandelsteines“ eine neue Sakristei. Durch Einziehung neuer Gewölbe wurden dann Allerheiligenkapelle und Sakristei völlig in die Chorgestaltung einbezogen, wobei noch die Fenster der Sakristei denen der Allerheiligenkapelle durch Verbreiterung und Niedrigerlegung der Sohlbänke angepaßt wurden. 1563 konnte dann das Moritzmonument aufgestellt werden. Die querschiffartige Einbeziehung der beiden seitlichen Anbauten hatte genügend Platz für das mächtige Grabmal geschaffen. 1592 gelangt ein eingeschränkter Plan Nossen's hinsichtlich der Ausgestaltung der Grabkapelle zur Ausführung. Innen wird eine marmorne Wandverkleidung in zwei Geschossen mit Säulen unten und Pilastern oben den gotischen Mauern vorgesetzt. Das Maßwerk der Fenster vom Ende des 14. Jahrhunderts dagegen wurde beibehalten. Außen ließ Nossen die Strebepfeiler mit neuen Quadern verkleiden und zu Pilastern mit ionischen Kapitellen und Obelisksen darauf umwandeln. Bis 1594 waren diese Abänderungen vollendet einschließlich der Anlage einer Gruft unter der Allerheiligenkapelle (1591). Damit wären nach der

Richterschen Baugeschichte die wesentlichen baulichen Eingriffe erschöpft.

Eine letzte kurze Aufzeichnung des Bauablaufes von Werner Lange¹⁵ schließt sich an eine Zusammenfassung von Walter Hentschel¹⁶ an. Wieder wird im Sinne Steches von zwei romanischen Bauperioden gesprochen. Der ersten derselben am Ende des 12. Jahrhunderts rechnen beide die noch vorhandenen Reste der Querhauswände mit den Triumphbogenpfeilern und die Chorumfassungsmauern bis in Höhe des südlichen Rundbogenfrieses zu. Hentschel nimmt dann im Sinne Steches eine Erweiterung der Anlage innerhalb der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts an. Lange dagegen denkt an einen Neubau der Kirche im 1. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Diesem seien die Goldene Pforte und der einstige Lettner zugehörig, dessen Sockelsteine Steche¹⁷ bekanntgemacht hatte, und dessen bildhauerischer Schmuck von Robert Bruck¹⁸ soweit als möglich für eine Rekonstruktion zusammengestellt worden war.

Die von Gurlitt aufgeworfene Frage nach dem ursprünglichen Platz der Goldenen Pforte an dem Bau und die von Richter vorgeschlagene Lösung derselben bleiben unberücksichtigt. Lediglich Walter Hentschel¹⁹ wirft in seiner neuesten Schrift über die Goldene Pforte das Problem wieder auf. Es wäre möglich, daß das Portal seinen heutigen Platz erst bei dem Neubau des spätgotischen Domes nach 1184 erhalten habe. Es würde dann ursprünglich an der Westfront gestanden haben. Es wäre aber auch denkbar, daß die 1891 aufgedeckten Sockelreste nur bedeuteten, daß kurz nach der ursprünglichen Anlage der Kirche ein größeres Portal errichtet wurde als anfänglich geplant war. Diese letztere Lösung durch eine Planänderung war seit Goldschmidt die bestimmende in der Literatur über die Goldene Pforte. Während er in seiner ersten Arbeit²⁰ im wesentlichen eine stilistische Analyse vornahm und mit der Vielfalt ikonographischer Deutungen aufräumte, streift er in seinem später erschienenen Buche²¹ das Problem. Er meint: „Daß

die Reste eines älteren romanischen Säulenportals, die man 1891 bei der Restauration hinter den Sockeln vorfand, mit einer Änderung des Planes zusammenhängen, ist wohl möglich.“

Der erst kleiner geplante Portalbau mag daher wegen des ausgedehnten Figurenschmuckes durch den Bildhauer verbreitert worden sein. Dabei wird er den schon für das ältere Säulenportal rundbogig zugehauenen Tympanonblock weiterverwendet haben. Da dieser kleiner war als erforderlich für das inzwischen nach dem neuen Plan begonnene Portal, blieb zwischen dem Tympanon und den schon errichteten Archivolten ein leerer Raum. Diesen suchte man auszugleichen durch Umgestaltung des Tympanonblockes zum Spitzbogen. Man setzte ihm eine Spitze auf und verkürzte die Seiten geringfügig. Damit wäre man zugleich der modernen Stilrichtung gefolgt.

Diese These bestimmt auch den Arbeitsgang. Die Bildhauerarbeiten seien in der Hütte gefertigt worden. Das Tympanon sei zuletzt skulpiert und eingesetzt worden.

Gegen diesen Arbeitsablauf von „oben nach unten“ wendet sich Erwin Panofsky²² in seiner Rezension des Goldschmidt-Buches. Außerdem habe der Bildhauer durch die seitlichen Kürzungen des Tympanonblockes nur das verschlimmert, was er an der Spitze verbessern wollte. Panofsky schlägt demnach für die Rückkehr vom Spitzbogen zum Rundbogen stilistische Einflüsse vor. Er unterscheidet drei Stadien:

1. Das nicht näher bestimmbare romanische Säulenportal.
 2. Die Planung eines rein gotischen Spitzbogenportales durch den Freiburger Bildhauer.
 3. Der Freiburger Bildhauer habe inzwischen das Bamberger Fürstenportal und andere süddeutsche Anlagen kennengelernt. Das habe eine erneute Veränderung in diesem Sinne und die Rückkehr zum Rundbogen zur Folge gehabt. Er wäre somit gezwungen gewesen, eine Angleichung der Archivoltenmitten an das bereits spitzbogig gestaltete Tympanon vorzunehmen.
- Diese Übersicht über die bisherige Literatur besagt, daß nach

Meinung von Heuchler, Börner und Steche die Goldene Pforte in engem baulichen Zusammenhang mit den Resten des romanischen Chores und Querhauses der alten Marienkirche steht. Gurlitt und Richter wenden sich gegen diese Annahme und glauben an eine Versetzung der Pforte im Zuge des spätgotischen Neubaus. Goldschmidt und Panofsky denken an eine Planänderung während der Errichtung des Portales kurz nach Fertigstellung des romanischen Chorbaues und setzen damit wiederum den baulichen Zusammenhang von Pforte und Choranlage voraus.

Da der Baubeginn an der Marienkirche im ersten Kapitel dieser Arbeit für die Zeit um 1210 wahrscheinlich gemacht wurde, gilt es zu prüfen, ob die vorhandenen Baureste diese Datierung bestätigen und ob die Goldene Pforte tatsächlich mit diesen Bauresten organisch zusammenhängt.

C. Untersuchungen zur Baugeschichte

Zur Frage der Datierung der Baureste von der alten Marienkirche

In diesem Zusammenhange ist zunächst zu klären, ob sich tatsächlich zwei romanische Bauperioden feststellen lassen, wie das Börner für möglich hielt und Steche zu beweisen suchte.

Steche behauptete, daß der gut erhaltene Rundbogenfries über der Erhöhung des Chores „in architektonischer wie technischer Behandlung“ sehr wohl mit jenem der Goldenen Pforte übereinstimme. Seine Schlußfolgerung daraus, die Chorerhöhung sei zugleich mit der Errichtung der Goldenen Pforte erfolgt, muß bedenklich stimmen, wenn berücksichtigt wird, daß:

1. schon gute zwanzig Jahre nach Baubeginn eine solche durchgreifende Änderung vorgenommen worden sein soll,
2. in dem Mauerwerk der Chorerhöhung sich romanische Profilbruchstücke befinden²³,

3. der Vergleich mit der Goldenen Pforte ein unzulänglicher sein muß, da an dieser kein ursprünglicher Rundbogenfries erhalten ist.

Es bleibt also die Frage, wann die Erhöhung des Chores stattgefunden haben mag. Sie zu klären, verhilft eine Beobachtung an der Ostwand des ehemaligen südlichen Querschiffes. Schon in der Baubeschreibung war auf die dicht über den Schildbogen aufsteigenden Dachlinien hingewiesen worden. Beide stehen in Verbindung mit der Errichtung der Allerheiligenkapelle.

Diese wurde am 20. August 1288 durch Bischof Witigo von Meissen bestätigt²⁴. Da sonst keinerlei Daten für sie überliefert sind, müssen wir wiederum den heutigen Bau befragen. Ihre polygonale Anlage entstammt nach Ausweis der straffen Fenster- und Maßwerkbildung dem Ende des 14. Jahrhunderts. Damit liegt die Vermutung nahe, daß diese Art der Anlage nach dem Brande von 1386 im Zuge mit der gesamten Chorverlängerung entstand. Die beiden Dachlinien erklären sich nun folgendermaßen: Die oberste, welche an den Rand der Erhöhung führt, dürfte nach dem Brande von 1484 entstanden sein, die nur wenig darunter liegende mit den Bauarbeiten von 1386 zu verbinden sein.

Ein Kennzeichen für den Dachansatz der Kapelle von 1288 ist nicht mehr direkt festzustellen. Dafür aber scheint der Befund des Mauerwerkes der Ostseite des Südquerhauses einigen Aufschluß zu vermitteln. Hier greift der Schildbogen der Allerheiligenkapelle mit seiner Spitze und seiner südlichsten Ausdehnung über das Mauerwerk der Chor- und Querhauserhöhung. Das wäre kaum denkbar in romanischer Zeit. Vielmehr sprechen diese Beobachtungen für die Erhöhung im Zusammenhang mit den gotischen Erweiterungsbauten nach 1386.

Nun erklären sich auch die in der Chorerhöhung vermauerten romanischen Profilstücke und die Verlegung der von Börner festgestellten Fenster an den Querhausostwänden. An der südlichen Chorwand war durch den ebenfalls erhöhten Anbau der

Allerheiligenkapelle ein abschließender Rundbogenfries nicht mehr erforderlich.

Damit dürfte die These der zwei romanischen Bauperioden kaum noch zu halten sein. Die einheitliche Entstehung der romanischen Baureste braucht hier nicht mehr aufgezeigt zu werden, da sie bereits von der Literatur anerkannt wurde, bis auf jene Chorerhöhung.

Es bleibt uns also nur noch, zur Datierung der romanischen Teile Vergleiche mit der gleichzeitigen Baukunst innerhalb des Gebietes der Markgrafen von Meissen anzustellen. Leider ist es in diesem Gebiete äußerst schwierig, feste Daten als Anhaltspunkte zu gewinnen. Das sichere Datum 1213 mit der Stiftung des Thomasklosters zu Leipzig bietet wenig für die hier verfolgten Ziele, da von dem Ursprungsbau nur noch einige Grundmauerreste im Osten erhalten sind. Diese ergeben allerdings nach den neuesten Forschungen von Lemper einen Grundriß, der dem von Freiberg und Wechselburg entspricht²⁵. Damit wäre gesagt, daß die in Freiberg rekonstruierte Grundrißform des romanischen Baues für den damaligen Markgrafen Dietrich von Meissen die verbindliche gewesen ist.

Auf die vielfältigen Beziehungen zu Wechselburg braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, da auf diese von fast allen Bearbeitern hingewiesen wurde. Leider bestehen bei diesem Bau Unstimmigkeiten über die Interpretation der vorhandenen Urkunden.

Um nun einige Anhaltspunkte für Freiberg zu gewinnen, sei hier eine neue Interpretation der Urkunden vorgelegt.

Am 13. November 1168 bestätigt Bischof Gerung von Meissen die Stiftung des Klosters Zschillen, also des heutigen Wechselburg, durch den Grafen Dedo²⁶. Es heißt in dem Text unter anderem: „*Nos quoque ipsius vocatione ecclesiam inibi in ipsis iniiciis fabricatam . . . consecravimus.*“ Der Zeugenteil dieser Urkunde wird dann eingeleitet: „*Testes consecrationis prime basilice et institutionis regularis . . . sunt hii.*“

Giese erkennt in dem Vorgang die Grundsteinweihe. Jedoch läßt der Text die nachträgliche Bestätigung einer bereits vollzogenen Handlung vermuten. Das stimmte auch mit der Einleitung des Schriftstückes überein, in der es heißt: „*Iustum est et rationi approximat, . . . ut, que bono initiari principio cernimus, ad meliorem et optimum finem . . . perducere laboremus.*“ Man darf also in dem Vorgang eine Weihe sehen, die nach der Grundsteinlegung erfolgte.

Erst im Jahre 1174 bestätigt Dedo selbst seine Stiftung²⁷. „*In pago nostro Rochelitz . . . oratorium . . . construximus et a reverendo sancte Misinensis ecclesie pontifice domino Gerungo consecrari fecimus.*“

Dieser Text wiederum paßt zu der oben ausgesprochenen Annahme. Die Ausfertigung erfolgte gelegentlich der Einführung eines kleinen Konventes in Zschillen. Letzteres bestätigen sowohl die Urkunde selbst als auch das „Chronicon montis sereni“ unter dem Jahre 1174. Ferner spricht das „Chronicon“ noch von der „fundatio“ des Klosters²⁸.

Weitere Nachrichten sind:

Im Supplementum Chronici montis sereni wird für das Jahr 1174 die „fundatio“ der „ecclesia“ berichtet²⁹. 1182 erfolgen Stiftungen Dedos an das „cenobium“³⁰. Die Annales Vetero Cellenses berichten dann zum Jahre 1184 die Weihe des Klosters³¹.

1190 ist dem Chronicon montis sereni zufolge der Stifter Dedo in der von ihm gegründeten Kirche beigesetzt worden³². 1208 bestätigen Dedos Söhne nochmals die Stiftung ihres Vaters³³. 1210 stirbt Markgraf Konrad, der letzte von Dedos Söhnen, und wird ebenfalls in der Kirche beigesetzt. Da mit ihm zugleich die Linie seines Hauses ausstarb, ging sein Besitz einschließlich Wechselburg an seinen Vetter Dietrich, den Markgrafen von Meissen, über.

Die Schwierigkeiten, welche diese Urkunden bereiteten, lagen in dem frühen Baubeginn. Doch findet sich auch dafür eine

historische Erklärung. Als Konrad der Große von Wettin im Jahre 1156 der weltlichen Macht entsagte, teilte er seinen Landbesitz unter seine Söhne auf. Fraglich blieb dabei nur die Schirmvogtei über das Kloster auf dem Petersberge bei Halle. Dieses hatte er zur Begräbnisstätte für sich und sein Haus erhoben. Da anscheinend die Vogtei dem Ältesten des Stammes verblieb, suchten sich die übrigen Söhne eine eigene Vogtei zu schaffen. Dabei fanden sie eine bewußte Unterstützung durch das Kloster Petersberg. So gründete Otto der Reiche von Meissen das Kloster Altzella, dessen Stiftung 1162 durch Kaiser Friedrich Barbarossa bestätigt wurde. Dietrich, Markgraf der Niederlausitz, errichtete 1165 das Kloster Dobrilugk; Dedo, der Graf von Groitzsch, folgte 1168 mit der Gründung von Zschillen-Wechselburg. Es handelt sich bei diesen Stiftungen um eine Art gemeinsamer Aktion der Brüder³⁴. Der Baubeginn in Wechselburg kann aus historischer Sicht demnach in die sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts fallen.

Grabungen³⁵, die vor kurzem in Wechselburg vorgenommen wurden, bestätigen das ursprüngliche Vorhandensein einer Unterkirche, deren Existenz Leopold Giese bereits annahm. In ihr dürfte das „*Oratorium*“ zu erkennen sein, welches Bischof Gerung im Jahre 1168 weihte. 1174 findet die Grundsteinweihe für die Klosterbauten statt. Gleichzeitig begann die Auslegung der Fundamente für die Ostteile der Oberkirche. Die Klosterbaulichkeiten werden allerdings mit Vorrang behandelt worden sein. Beziehungen des Wechselburger Chorbaues zu dem Chor des Braunschweiger Domes lassen für die Errichtung die Jahre zwischen 1184 und 1194 annehmen. 1184 fand auf dem Petersberge die Weihe von Chor und Querhaus statt. Dorthin bestanden ja die engsten Beziehungen durch die Stifter. Aber auch der erste Konvent einschließlich des Propstes kam vom Petersberg. Die Beziehungen zu Braunschweig, dessen Domchor 1194 vollendet wurde, liegen in der dreifachen Abtreppe des Ansatzes der Hauptapsis (auf dem Petersberge besteht nur eine

zweifache Abtreppung), in dem doppelt gekehlten Rundbogenprofil (in Wechselburg an der Apsis, in Braunschweig an der Nordseite des Langhauses) und in der Einfassung der Außenwände mit Eckquadern. Dedo, als Stifter von Wechselburg, ist demnach bei seinem Tode 1190 in dem noch unfertigen Bau beigesetzt worden.

1208 vermachten Dedos Söhne dem Kloster neue Stiftungen. Das läßt eine weitere Bautätigkeit erschließen. In diese Zeit fallen die dekorativen Einflüsse der Karniesprofile mit den hornartigen Ausläufen am Langhause, deren Herkunft Otto Richter³⁶ aus der Gegend von Worms abzuleiten sucht.

Um 1210 mit dem Aussterben der Familie Dedos tritt dann eine Bauunterbrechung ein, die sich vor allem auf das Westwerk bezieht, welches noch heute unvollendet dasteht.

Mit dieser nach Urkunden und Baubefund nur kurz angedeuteten Baugeschichte Wechselburgs stoßen wir auf den Zeitpunkt, der aus historischen Gründen für den Baubeginn der Freiburger Marienkirche erschlossen wurde. Denn die in Freiberg noch vorhandenen kennzeichnenden Einzelheiten stimmen mit den um 1208 in Wechselburg auftretenden überein.

Der romanische Rundbogenfries von der Südseite des Freiburger Chores findet sein genaues Gegenstück am Wechselburger Langhause. Dabei zeigt das Profil des darüberliegenden Abschlußgesimses in Freiberg bereits eine fortgeschrittenere Form, soweit ich sie aus den vorhandenen Resten rekonstruieren konnte. Es handelt sich um eine langgezogene überhängende Kehle, die in einen Halbrundstab ausläuft.

Von den hornartigen Ausläufen der Karniesprofile an den Lisenen des Wechselburger Langhauses bietet Freiberg kein Beispiel mehr. Doch müssen sie als sicher angenommen werden. Im Innern an den Vierungspfeilern sind noch Spuren ihres ehemaligen Vorhandenseins festzustellen. Außerdem setzen die Karniesprofile der von dem Rundbogenfries abhängigen Lisenen ihre Existenz voraus.

Aber auch die Ostteile stimmen in Freiberg und Wechselburg fast überein in Grundgestalt und Ausmaßen. Die romanische Thomaskirche zu Leipzig schließt sich dem an. Die äußere Länge der Chorwand beträgt in Wechselburg 9,80 m, in Freiberg und Leipzig ca. 10 m³⁷.

Die lichte Breite des Chores liegt in Wechselburg bei 7,07 m, in Freiberg bei 7,40 m und in Leipzig bei 7,80 m.

Die Höhe des Langhauses beträgt in Wechselburg 13,90 m, in Freiberg etwa 12,50 m und in Leipzig nahezu 14 m. Die Höhe der Seitenschiffe ist in allen drei Fällen 6 m.

Die Querschiffslänge ist in Wechselburg 23,25 m im Lichten, in Freiberg 22,54 m. Seine Tiefe beträgt in Wechselburg 7,15 m im Lichten und in Freiberg 7,40 m.

In allen drei Fällen bestimmt die Vierung die Maße. Während Wechselburg noch flach gedeckt war, ist Freiberg wohl eingewölbt gewesen, wie Otto Richter nachzuweisen suchte.

Mit Wechselburg bestehen weiter Beziehungen zu den Resten des von Haller hinter der Goldenen Pforte ausgegrabenen Portales. Erhalten sind zwei attische Basen mit Ecksporen. Bei der einen ist die Kehle abgeschlagen, dafür aber sind Fußplatte, Wulst, Sporen und der auf dem Wulst aufliegende Ring in gutem Zustande. Die zweite zeigt noch die Kehle und den Abschlußring darüber, doch hat sie weit mehr gelitten. Zu jeder dieser Basen gehört ein Sockel. Er besteht aus Fußplatte, Wulst, einer durch Ringe umrahmten zurückspringenden Kehle und abschließendem Wulst wieder mit Ring darüber. Die Form der Basen findet sich in Wechselburg am Portal des nördlichen Querschiffes, mit etwas abgewandelter Bildung der Eckzehen an der Nordvorhalle und schließlich noch an den außen befindlichen Ecksäulchen des Westbaues, wo sie erheblich schlanker gestaltet sind und die Ringe schon frühgotische Formen annehmen. Die reiche Sockelbildung ist allerdings weniger für Wechselburg charakteristisch, als für die Neuwerkkirche in Goslar.

Basis und Sockelformen gemeinsam erscheinen wieder an dem Westportal der Kirche zu Rochsburg. Seine Abhängigkeit von der Wechselburger Klosterkirche ergibt sich aus dem Tympanon. Es stellt eine Nachbildung des rechten Bogenfeldes der dortigen Nordvorhalle dar. Auch die Gestaltung der Archivolten und die Ornamentik der Kapitelle stammen daher. Doch sind in Rochsburg gegenüber Freiberg und Wechselburg fortgeschrittenere Elemente bemerkbar. Die Ringe zeigen bereits die Neigung zu frühgotischer Nasenbildung und leichter Vertiefung nach innen. Das Rochsburger Portal darf demnach als das späteste der drei genannten Beispiele angesehen werden. Burkhard Meier schreibt, daß es „der guten Arbeit nach von dem Meister der Vorhalle in Wechselburg gemacht sein könnte“. Der sonst nicht vorkommende mit dem alten Freiburger Portal völlig gleiche Sockelaufbau zeigt aber auch die Kenntnis der Marienkirche.

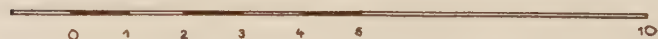
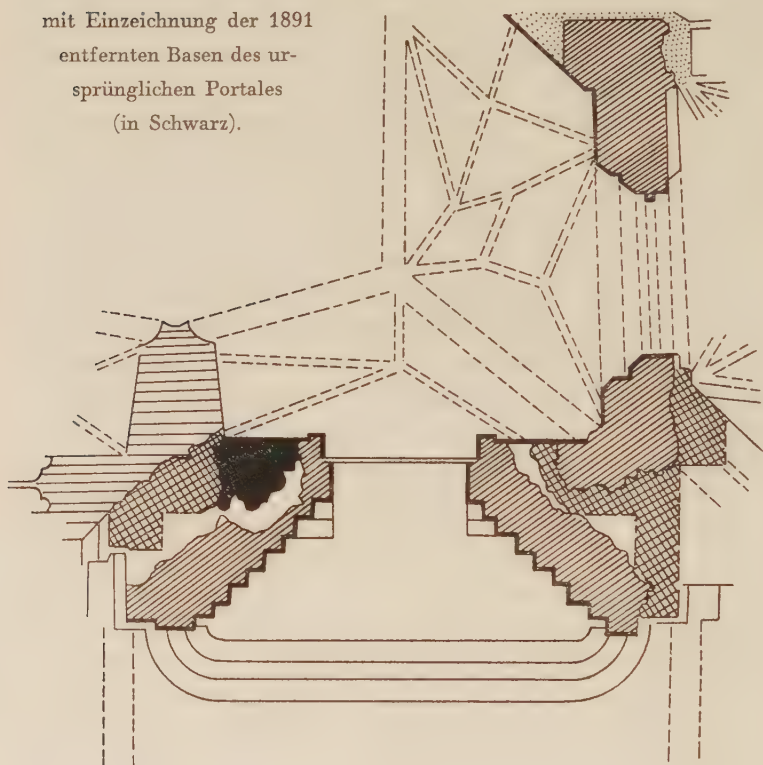
Auf Grund dieser gegenseitigen Beziehungen scheint es wohl erlaubt, sich das alte Freiburger Portal nach Aufbau und Abmessungen ähnlich dem Rochsburger vorzustellen. Wir hätten also mit einer lichten Breite von ca. 1,50 m zu rechnen, einer lichten Höhe von ca. 2,70 m, einer Gesamthöhe von ca. 4,80 m und einer Gesamtbreite von ca. 5,50 m. Setzen wir das so rekonstruierte Portal in das Querschiff der ehemaligen Freiburger Marienkirche ein, so ergibt sich die genannte westliche Verschiebung zur Achse der Querhausfassade. Diese Wiederherstellung läßt sich vollziehen, da das linke Gewände ja in situ gefunden wurde. Die Ausmaße des Querbaues sind ebenfalls feststellbar aus dem Mauerwerk an der Ostseite seines Südarmes und den Abständen der östlichen Vierungspfeiler. Seine Höhe ergibt sich aus der des Rundbogenfrieses an der Chorsüdseite. Damit kommen wir zu einer verlässlichen Rekonstruktion des Aussehens der alten Querhausfassade. Die Behauptung der nahen Übereinstimmung mit Wechselburg hat eine sichere Grundlage. Dazu kommt, daß das Portal in seiner Tiefe sich gut in die Mauerstärke des ehemaligen Querhauses einfügt.

Die für Wechselburg zum Vergleich in Frage kommenden Bauteile des Langhauses gehörten zu der Bauphase um 1208, lediglich das Querhaus wird um 1190 aufgerichtet gewesen sein. Diese Daten stimmen gut zu dem aus historischen Gründen für Freiberg postulierten Baubeginn um 1210.

Berücksichtigen wir nun, daß eine Wechselburg sehr ähnliche Grundlage bereits auf dem Petersberge bei Halle bestand, deren Chor und Querschiff 1184 geweiht wurden, und berücksichtigen wir ferner, daß die ersten Wechselburger Pröpste vom Petersberg stammten, daß engste Familienbande beide Stiftungen miteinander verknüpften, so gewinnen die baulichen Zusammenhänge an Bedeutung. Es wird sich um die gleiche Schule handeln, die an den 3 Orten tätig war. Tatsächlich bestanden noch im Jahre 1223 Verbindungen zum Petersberge. Damals wird ein Kanoniker des dortigen Stiftes als Zeuge vor der Freiburger Stadtgeistlichkeit genannt.

GRUNDRISS DER GOLDENEN PFORTE

mit Einzeichnung der 1891
entfernten Basen des ur-
sprünglichen Portales
(in Schwarz).



-  nach 1386
-  um 1210/30
-  1484-1507
-  1588-1593

III. DIE GOLDENE PFORTE

A. Untersuchungen über den baulichen Zusammenhang der Goldenen Pforte mit den romanischen Bauresten der Marienkirche

Zur Klärung der Frage nach dem baulichen Zusammenhang der Goldenen Pforte mußte eine erneute Untersuchung der Mauerverhältnisse durchgeführt werden (vgl. die Abbildung). Der in den Formen des Jugendstils 1902 errichtete Schutzbau der Goldenen Pforte schließt mit seiner Westwand an den östlichen Strebepfeiler der Südwand des spätgotischen Langhauses an. Jedoch ruht dieser Strebepfeiler auf einem Sockel, der in keinem Verbande mit der Sockelzone der südlichen Langhauswand steht. Vielmehr gehört dieser Strebepfeilersockel noch der gotischen Bauperiode nach dem Brande von 1386 an. Daß der gotische Umbau bis in das Ostjoch der spätgotischen Hallenkirche zu verfolgen ist, beweist auch die Nordseite der Kirche. Dort reicht das Mauerwerk der Zeit nach 1386 ebenfalls bis an den ersten östlichen Strebepfeiler heran. Das Nordostportal gehört in diesen Zeitabschnitt.

An der Ostseite der Goldenen Pforte sind die Verhältnisse noch unübersichtlicher geworden. Im Innern des Vorbaues läßt sich in direktem Anschluß an die Pforte ebenfalls aufgehendes Mauerwerk der Zeit nach 1386 feststellen. Es handelt sich um einen etwa 80 cm breiten Streifen, der bis in Höhe des Rundbogenfrieses reicht und darüber erneuert ist. Er wird heute zur einen Hälfte durch die Mauer des Vorbaues verdeckt. Jedoch ist er mit seiner Ostseite auf dem Dachboden über der Allerheiligenkapelle wiederzuerkennen. Dort steht er im Verbande mit dem gotischen Mauerwerk der Chor- und Querhauserhöhung.

Sein etwa 1,80 m weites Überragen der Südwand findet an der genau gegenüberliegenden Stelle der Norwand eine Entsprechung. Es handelt sich um Strebepfeiler.

Im Innern läßt sich auf der Empore über der Goldenen Pforte, ausgehend von der Ostwand, bis auf etwa 60 cm an das Gewände des Fensters heranreichend, nochmals Mauerwerk der Zeit nach 1386 auffinden, dieses reicht zwischen der Südostecke des Langhauses und dem östlichen Türpfosten der Goldenen Pforte in der Breite eines guten halben Meters herunter bis zum Kirchenfußboden.

Damit schiebt sich zwischen die Goldene Pforte und das romanische Mauerwerk noch das des gotischen Umbaues nach dem Brande von 1386. Sie kann also nicht ursprünglich an ihrem heutigen Platz gesessen haben. Vielmehr läßt jener gotische Mauerzug, der noch in Wandstärke etwas über die Pforte in Ost-West-Richtung sich hinwegzieht, vermuten, daß damals das alte Portal, dessen Basen Börner genau in der Mauerstärke liegend aufgefunden hatte, bestand.

Die These Steches, daß die Goldene Pforte und die Chorerhöhung einer zweiten romanischen Bauzeit entstammten, ist damit hinfällig geworden.

Es bleiben nur noch die Fragen:

Wann ist die Goldene Pforte an ihren heutigen Platz versetzt worden? Und wie ist ihre ursprüngliche Anlage zu denken? Die erste dieser beiden Fragen ist rasch geklärt. Der aus der Untersuchung des Mauerwerkes hergestellte Grundriß zeigt, daß die Versetzung nur im Zusammenhang mit dem spätgotischen Neubau geschehen sein kann. Mit diesem Neubau wurde nach dem vierten großen Stadtbrande von 1484 begonnen. 1501 ist er vollendet. 1507 bis 1509 wurden die Kreuzgänge errichtet, die mit einer hallenartigen Erweiterung die Goldene Pforte einschlossen. Damals muß sie sicher am neuen Standort sich befunden haben. Wahrscheinlich ist, daß sie sofort im Zusammenhange mit dem Domneubau ihren Platz erhielt.

Um die ursprüngliche Art der Anlage und den ursprünglichen Standort aufzuzeigen, wird es notwendig, weiter auszuholen. Auch der heutige Erhaltungszustand muß in die Untersuchungen mit einbezogen werden.

B. Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Anlage

Von vier großen Stadtbränden in Freiberg berichten die Urkunden¹. Der Freiburger Chronist Andreas Möller erläutert², daß beim zweiten von 1386 alle Kirchen und deren Glocken zerstört worden seien. Der Baubefund der Marienkirche bestätigt zu einem Teil die Richtigkeit dieser Angabe. Die Brandschäden an den romanischen Chorwänden, insbesondere der durch Feuerwirkung zerbröckelte Rundbogenfries an der Südseite³, sowie der nach 1386 erfolgte Neubau der Ostpartien sprechen dafür. Vom vierten Brande 1484 berichten sowohl das Gerichtsbuch Fledermaus⁴, ein Vorsatzblatt im Freiburger Stadtbuch III⁵ und der Chronist Möller⁶, daß die Marienkirche verbrannt sei. Daraufhin wurde mit dem spätgotischen Hallenbau begonnen. Merkwürdigerweise ging aus all diesen Katastrophen die Goldene Pforte vollständig unbeschädigt hervor. Da der Grillenburger Sandstein, aus dem sie errichtet wurde, sehr feuerempfindlich ist und in fast mehligter Form zerbröckelt, wie das der südliche Rundbogenfries am Chor zeigt, dürfte der Umstand der Erhaltung des Portales wohl berechtigten Anlaß zu einigen Überlegungen bieten.

Aber auch unter Witterungseinflüssen wird der Sandstein sehr bald brüchig⁷. Nachdem die Goldene Pforte in der Zeit bis 1500 etwa durch alle Ereignisse unbeschädigt gekommen ist, befand sie sich von 1509 bis 1861 unter dem Schutz der Kreuzgangvorhalle. Diese wurde 1861 abgerissen, da ihr Dach undicht geworden war und das durchgelaufene Regenwasser Beschädigungen am Sockel der Goldenen Pforte hervorrief⁸. Er mußte 1891 ausgewechselt werden⁹. Von einer Beschädigung der Skulpturen

ist jedoch nicht die Rede. Wir hören vielmehr in dem verfaßten Gutachten des akademischen Rates in Dresden¹⁰: „Wenn nun aber durch die Entfernung jenes Vorbaues und der aus dem bisherigen Vorbau entspringenden Übelstände die jetzige Erhaltung der Architektur und Sculptur der Goldenen Pforte voraussichtlich auf lange Jahrhunderte gesichert scheint, so befinden wir uns in der glücklichen Lage, daß die Goldene Pforte selbst wenig oder gar nicht von den vorzunehmenden Arbeiten berührt zu werden braucht.“

Tatsächlich hat Heuchler damals nur geringfügige Ausbesserungen vorgenommen; sie wurden in Zement ausgeführt und sind heute durch Nachdunkelung schwarz geworden. Es handelt sich dabei nur um Abstoßungen an den Gewändern und Fingern der Gewändefiguren. Die sonstigen Ergänzungen Heuchlers betreffen Teile, die 1861 fehlten. Es sind dies der unterste der Erzengel links und der obere rechts in der innersten Archivolte, sowie die Aufsatzfigur eines Kopfes mit Krone zuäüßerst auf dem Gesimse des linken Gewändes. Eine Zeichnung Heuchlers im Besitze des Freiburger Stadt- und Bergbaumuseums ist noch ohne diese Ergänzungen. Jedenfalls sind dem Zustande von 1861 keinerlei Witterungsschäden zu entnehmen¹¹.

Im Jahre 1892 wurde durch die Dresdener Bildhauer Rassau und Hasenohr eine neue Restaurierung ausgeführt. Sie fand statt im Anschluß an die Auswechselung des Sockels der Goldenen Pforte durch den Baumeister Haller. Man hatte inzwischen festgestellt, daß aus dem Boden aufsteigende Feuchtigkeit dem Portale schadete. Aus diesem Grunde wurden Metallplatten in den Grund unterhalb des Sockels eingefügt, um so weiterer Verwitterung vorzubeugen. Die darauf erfolgten Ergänzungen Rassaus und Hasenohrs betrafen am linken Gewände die kanellierte Säule (ohne ihr Kapitell), die Taubenkonsole über dem Daniel, das Kapitell der Frontsäule und die über beiden Teilen liegenden Gesimspartien.

Am rechten Gewände waren ebenfalls die äußersten Stücke er-

gänzungsbedürftig: Taubenkonsole, Kapitell der Frontsäule und Gesimsstücke darüber. Außerdem erhielt der Christusknabe im Schoße Mariens auf dem Tympanon einen neuen Kopf als Ersatz für den bisher vorhandenen aus Holz.

Dieser hölzerne Kopf erscheint auf der oben angegebenen Zeichnung Heuchlers von 1861. Während der in Sandstein ergänzte von 1891 frontal zum Beschauer hinausblickt, hatte jener erstere den Blick zu den anbetenden Königen hin gerichtet¹². Möglicherweise ist die Holzergänzung noch vor Heuchler vorgenommen worden. Auf den Lithographien für das Puttrichsche Werk 1835 fehlt sie noch¹³.

Ebenfalls aus Holz und wohl zusammen mit dem Kopf des Christusknaben gefertigt ist der Kopf der Seele, die von einem Engel Abraham überreicht wird in der Mitte der zweiten Archivolte von innen.

Diese Tatsachen ergeben, daß die Goldene Pforte bis 1861 in gutem Zustande war. Erst für die Wiederherstellungen 1892 scheinen Witterungseinwirkungen der Grund gewesen zu sein. Diese Ansicht wird bestätigt durch einen Antrag des Historienmalers Andreä am 7. Dezember 1868 bei der Stiftung des königlich sächsischen Altertumsvereins in Dresden. Er verlangte damals, sieben Jahre nach der Freilegung des Portales zur Erhaltung auf „voraussichtlich lange Jahrhunderte“, ein schützendes Einschreiten gegen die Verwitterung¹⁴.

Die Bedeutung dieses Antrages wird unterstrichen durch den Beschluß einer sofortigen Eingabe an das zuständige Kultusministerium und die Erklärung zur Bereitschaft, einen Teil des notwendigen Kostenaufwandes zur Konservierung seitens des Vereins zu übernehmen. Fraglich blieb nur die Art der Konservierung, ob durch Tränken der Skulpturen mit einem Firnis oder aber durch Anbringung eines Vorbaues¹⁵. Der damalige Vorsitzende des Freiburger Altertumsvereins, Heinrich Gerlach, schrieb 1873 über den Zustand: „Auch an der Goldenen Pforte selbst . . . ist leider deutlich zu bemerken, daß seit ihrer völligen

Freistellung im Jahre 1861 die damals noch vorhanden gewesenen Reste ursprünglicher Malerei und Vergoldung mit jedem Jahre immer mehr abgewittert sind, ja selbst das ziemlich harte Steinmaterial an den freistehenden Flächen bröckelig zu werden scheint und so in Gefahr kommt, allmählich aller Feinheiten der Skulptur beraubt zu werden¹⁶.

Dies wird bestätigt durch die Restaurierungsarbeiten an den beiden äußeren Gewändepartien durch Rassau und Hasenohr 1862.

Alle diese Umstände legen den Schluß nahe, daß der verwendete Grillenburger Sandstein auf die Dauer der Witterung nicht standhalten kann. Sollte man daher nicht annehmen können, daß die Goldene Pforte auch vor ihrem Einbau in die Kreuzgangvorhalle 1509 bereits geschützt gestanden haben wird? Das sich so eröffnende Problem einer möglichen Vorhalle wird unterstützt durch eine Urkunde vom 12. April 1361. Sie besagt, daß am angegebenen Tage ein Rechtsstreit „*in porticu longo ecclesie beate Marie virginis ibidem in Fryberg versus scolae sito*“ stattgefunden habe¹⁷.

In diesem Zusammenhange verdienen folgende Tatsachen Beachtung:

1. Die heutige Gestalt des Portalkörpers der Goldenen Pforte ist nicht ursprünglich.
2. Das Portal befand sich bei seiner Erbauung nicht an dem heutigen Platze.

Da Hamann sich auf das vorhallenartige Vorspringen des Portales vor die Schiffswand wie beim Bamberger Fürstenportal beruft¹⁸, sei hier noch einmal wiederholt, was schon Burkhard Meier¹⁹ feststellte: „Der daneben aufsteigende Rahmen und der horizontale obere Abschluß des Portalkörpers durch einen schwächlichen Rundbogenfries sind modern, die Zeichnung bei Puttrich²⁰ zeigt sie nicht.“ Dabei blieb ihm unklar, ob alte Ansätze für die Gestaltung des Rahmens vorhanden waren. Der

Ergänzer, Eduard Heuchler, sagt selbst: „Der obere Abschluß des Portales ist . . . ideal ergänzt worden, wobei man sich in den Grenzen des romanischen Styles zu halten suchte“²¹. Das Gutachten des akademischen Rates in Dresden von 1861 gibt zu diesem Punkte an: „Da sich aus diesem Abbruch (der Kreuzgangvorhalle) die Notwendigkeit einer neuen Umrahmung ergibt . . .“²².

Damit ist gezeigt, daß der Portalkörper nicht nur erst 1861 seine Umrahmung erhielt, sondern auch, daß diese ohne alte Ansätze „ideal“ gestaltet wurde. Außerdem können solche Ansatzstellen bei der Versetzung des Portales mit dem gleichzeitigen Plan der Einschließung durch die Kreuzgänge gar nicht vorhanden gewesen sein. Die Form des Bamberger Fürstenportales kann also nicht maßgeblich gewesen sein für die Gestalt des Freiburger Portalkörpers²³.

Wie wird man sich dessen Anlage vorstellen können? Da in Freiberg selbst über den ehemaligen Westbau nichts mehr ausgesagt werden kann, seien Westportalanlagen der Umgebung herangezogen.

Die in Sachsen besonders häufigen Augustiner Chorherrenkirchen bevorzugten ein zweitürmiges Westwerk wie der Braunschweiger Dom und die Goslarer Kirchen, vor allem Neuwerk²⁴. Für das Herrschaftsgebiet der Wettiner kann man bereits von einer Filiation sprechen. Wechselburg steht nur in Hinsicht der Grundmaße noch in Verbindung mit dem Ausgangspunkt der wettinischen Familiengründungen auf dem Petersberge bei Halle²⁵.

Mit Braunschweig verbindet es der Ansatz der Hauptapsis, deren Rundbogenfries und schließlich die geplante, aber nicht vollendete Gestaltung des Westbaues. Dieselben Grundmaße aber, die schon vom Petersberge nach Wechselburg wirkten, finden sich wieder in der romanischen Schloßkirche zu Chemnitz, der Marienkirche zu Freiberg und der Thomaskirche zu Leipzig²⁶. Der Wechselburger Westbau erhält seine ausgeführte Ent-

sprechung schließlich an der Klosterkirche zu Hecklingen. Bis auf Freiberg könnte man hier von einer Filiation durch die Augustiner Chorherren sprechen. Wahrscheinlicher ist vielleicht hier doch von einer Verbindung über das Haus der Wettiner zu reden, die den Einfluß Freibergs zuläßt. Große Westportalanlagen fehlen bei all diesen Bauten. Nur Wechselburg besitzt am nördlichen Langhaus eine zweijochige Portalvorhalle, die noch an einen altertümlichen Typus gemahnt²⁷.

Aber auch sonst gab es in Sachsen Vorhallen. In Naumburg war um 1225 das Hauptportal am südlichen Querschiff des Domes durch einen Giebelvorbau geschützt, bis die Klausur im Süden errichtet wurde und im Zusammenhang damit eine Vorhalle zur Ausführung gelangte²⁸.

Am Dom zu Halberstadt tritt der Typus der burgundischen dreiteiligen Vorhalle auf. Sie wurde nicht vollendet. Doch gelang Hermann Giesau ihre Rekonstruktion und die Ableitung vom burgundischen Typus, wie er ähnlich dort noch in Dijon an Notre Dame und in Beaune erhalten ist²⁹.

Zisterzienserbauleute brachten diese Bauformen nach Sachsen über Maulbronn und Ebrach nach Walkenried. Von dort wanderte die Hütte nach Magdeburg und schließlich nach Halberstadt³⁰. Überhaupt lassen sich Westvorhallen an Zisterzienserkirchen feststellen. Den Stil der wenigen Skulpturen und Ornamente in Halberstadt verbindet Giesau überzeugend mit dem Kreise des von Hamann³¹ in Magdeburg aufgestellten Meisters des Magdalenen tympanons.

In diesem Zusammenhange ist es auffällig, daß derselbe Kreis des Magdeburger Magdalenenmeisters auch in dem Freiberg so eng verbundenen Kloster Altzella auftritt. Die Kapitelle des rechten Gewändes am Portal des Sommerrefektoriums³², das 1563 zusammen mit dem Portal des Gasthauses durch den Kurfürsten August an die Kirche in Nossen abgegeben wurde, haben ihr direktes Vorbild in denen des Magdalenenmeisters im Magdeburger Chorumgang³³.

Diese Beziehung veranlaßt, nach eventuellen Verbindungen zwischen Freiberg und dem Zisterzienserplan des Halberstädter Westportales zu suchen.

Hier fallen die kleinen Köpfchen in den Pfeilerausfasungen in Höhe der Kapitelle an beiden Gewänden auf. Auch auf dem Kapitellgesimse an den Archivoltenanfängen befanden sich einzelne kleine Figürchen und Blattwerk. Es sind teils gekrönte, teils barhäuptige Köpfe. Am Fuße der zweiten inneren Archivolte steht eine kluge Jungfrau, und in den Zwickeln der steigenden Kleeblattarkaden im Tympanon befinden sich Engelsgestalten.

Leider sind die Köpfchen und die Kapitelle im 19. Jahrhundert erneuert worden³⁴. Es lassen sich also keine stilistischen Untersuchungen anstellen.

Doch kommt es hier auf das Grundprinzip der Anordnung an. Und das erscheint in Freiberg an der Goldenen Pforte wieder. Nur dort finden sich meines Wissens die Köpfe in den oberen Ausläufen der ausgefasten Pfeilerkanten. Dabei bilden sie genau eine waagerechte Linie mit den benachbarten Säulenkapitellen. Über beiden ruht das Kämpfergesimse. In beiden Fällen sitzen an den Archivoltenanfängen, also über den Säulenkapitellen, figürliche oder ornamentale Darstellungen.

Eine Ableitung dieser Motive läßt sich kaum durchführen. Vielleicht wirken da mehrere Linien zusammen. Köpfe in den Ecken von Kapitellen als selbständige Glieder gibt es in Magdeburg im Werk des genannten Magdalenenmeisters³⁵. An der Ostwand des südlichen Querschiffes im Magdeburger Dom befindet sich ferner ein mit Köpfen und Laubrosetten in kreisrunden Nischen eingerahmtes Fenster. Darunter sitzt ein Steinbalken mit Köpfen in spitzbogigen Nischen. Die Grundidee hierfür bringt Hamann mit dem Baldachin der Hl. Eutropia am Sixtusportal der Reimser Kathedrale in Verbindung³⁶.

Aus diesen beiden Elementen heraus, den selbständigen Köpfen in Kapitellecken und der betonten Anbringung einzelner Köpfe,

könnte sich die in Freiberg und Halberstadt auftretende Lösung entwickelt haben. Dafür dürfte vor allem noch sprechen, daß sich an einem der Kapitelle in Magdeburg das Motiv zweier sich schnäbelnder Tauben befindet, welches in Freiberg in der Kapitellzone auftritt³⁷. Verbinden sich so Freiberg und Magdeburg miteinander, wie schon Magdeburg und Halberstadt, dann bleibt noch die Frage der Priorität zwischen Freiberg und Halberstadt. Es wäre geradezu merkwürdig, wenn an beiden Portalen dieselben Motive selbständig geschaffen worden wären. Da das Halberstädter Portal nach Giesau erst um 1240 entstanden sein wird, dürfte Freiberg vorangegangen sein.

Wohl ergeben sich Beziehungen zwischen der Goldenen Pforte und dem Westportal des Halberstädter Domes, doch können sie nichts über die mögliche Gestalt einer Vorhalle in Freiberg aussagen. Suchen wir zu diesem Zwecke Werke auf, die sich noch deutlicher im architektonischen Aufbau an das System der Goldenen Pforte anschließen.

1233 wird der Bau des Zisterzienserklosters Tischnowitz in Mähren begonnen³⁸. Sein Westportal hat mit Freiberg die Stellung der Figuren vor den Pfeilern gemeinsam und setzt im Tympanon die Kenntnis der Wechselburger Kanzel voraus³⁹. Die neben dem Portal erhaltenen Konsolen und der es überfangende Blendbogen zeigen, daß hier zumindest eine Vorhalle geplant war. Wenn es auch zu gewagt wäre, aus diesem Beispiel schon Schlüsse auf Freiberg zu ziehen, da erneute burgundische Einflüsse im gesamten Bau vorliegen⁴⁰, so läßt sich doch wie in Halberstadt die Tatsache herausstellen, daß die Zisterzienser Vorhallen bevorzugen.

Wichtig jedoch wird das in nächster Nähe von Freiberg befindliche Westportal der Stadtkirche zu Dippoldiswalde. Es befindet sich in der Mitte des Turmes, der im wesentlichen noch der ältesten Bauperiode der Kirche angehört und um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren sein wird⁴¹.

Das Portal ist ohne die Vorstufe der Goldenen Pforte nicht zu

denken. Da es durch einen gedrückten Spitzbogen geschlossen wird, ist die spätere Entstehung sicher, zumal auch die architektonischen Verhältnisse des Turmes und ihre Beziehungen zu der Nikolaikirche in Dippoldiswalde eine solche Ansetzung bestätigen. Das Portal zeigt wie die Goldene Pforte auf jeder Seite eine Frontsäule, während im Gewände zwei Säulen einen abgefasten Pfeiler umrahmen. In dessen Fasse ist ein Halbsäulchen gearbeitet, welches unten hornartig endet. Damit vermittelt es in Höhe der benachbarten Säulenbasen einen weichen Übergang in die treppenförmig abgestufte Sockelzone. Die auf dem durchgehenden Kämpfer sitzenden Archivolten sind ebenfalls mit Ausfasungen versehen. Diese bestehen aus einem Wulst mit hornartigen Ausläufen und einer mit Perlen besetzten Kehle. Die Kapitelle sind bereits der Zeit entsprechend in massigeren und derberen Formen gestaltet, lassen aber noch Motive derer an der Goldenen Pforte durchklingen. Ein Tympanon fehlt; dafür ist ein innerer Türrahmen geschaffen, den ein gezacktes Blattornament schmückt. Der Gewändeaufbau lehnt sich an den der Goldenen Pforte an⁴². Wie dort schließen die beiden Waagerechten der Sockel- und der Kämpferzone die Senkrechten der Pfeiler und Säulen ein. Sehr ähnlich ist auch die Gestaltung des hohen Gewändesockels und der zwischen ihn und die Säulenbasen, bzw. die Pfeiler, geschobenen Profilplatte.

Es gibt aber auch Einzelheiten, die an Wechselburg anklingen. Die hornartig auslaufenden Karniesfasen sind dort typisch. Sie waren auch in Freiberg an den Vierungspfeilern der Marienkirche vorhanden. Daran wird deutlich, daß in Dippoldiswalde eine heimische Schule, die an ältere Werke anknüpft, wie etwa das ehemalige Freiburger Südquerschiffsportal, die neuen gotischen Einflüsse übernimmt.

Dabei hält sie sich an das Vorbild der Goldenen Pforte. In diesem Zusammenhange dürfte es nicht unwesentlich sein, daß sich auf den Kapitellen der Frontsäulen in Dippoldiswalde vorspringende Bogenansätze befinden. Sie sind mit den Ansatz-

stücken des umrahmenden äußeren Spitzbogens aus einem Block gearbeitet. Das Portal sollte also mit einer offenen laubenartigen Vorhalle versehen werden. Allem Anschein nach wurde sie nicht ausgeführt. Steche und Dehio fühlen sich dabei an das Beispiel der Wechselburger Nordvorhalle erinnert⁴³. Das stimmt mit den sonstigen schon genannten architektonischen Einflüssen der Stadtkirche von Dippoldiswalde trefflich überein. Allein das nahe Freiberg zeigt dieselben Architektur motive. Sollte es nicht auch im Falle der Vorhalle Vorbild gewesen sein?

An der Goldenen Pforte befinden sich auf den Kämpfern der Frontsäulen an Stelle von Wölbungsansätzen die mächtigen Figuren zweier ruhender Löwen. Niemand hat je Anstoß an ihnen genommen. Vielmehr wurden sie immer vom Schottenportal in Regensburg her erklärt. Doch fällt an ihrer Gestaltung auf, daß sie im Vergleich mit den Löwen, die als Aufsatzfiguren auf dem Gesimse zusammen mit Drachen über den Türpfosten sitzen, schematischer in der Haarbehandlung ihrer Mähnen sowie oberflächlicher in der Modellierung gegeben sind. Es fehlen die kräftige Durchformung ihrer Köpfe sowie die tief liegenden, blickenden Augenhöhlen. Die bei den Aufsatzfiguren in lebendig bewegtem Umriß gestalteten Augen sind hier starr mandelförmig eingesetzt, wie überhaupt ihre ganze Gestaltung die sonst der Plastik der Goldenen Pforte eigene lebendige Ausdruckskraft und Körperlichkeit der Gestaltung vermissen läßt. Nun zeigt die Lithographie im Freiburger Stadt- und Bergbaumuseum mit der Goldenen Pforte noch innerhalb der 1861 abgerissenen Kreuzgangvorhalle, daß im Rücken dieser Löwen, eng anschließend an den äußeren Abschlußbogen des Portales, die Rippen für das Gewölbe der Kreuzgangvorhalle ansetzten. Leider kann über diese Ansätze nichts weiter ausgesagt werden, da sie von Heuchler zur Schaffung des neuen rechteckigen Portalrahmens mit dem bekrönenden Rundbogenfries beseitigt wurden. Die Löwenfiguren wurden in ihrem Rücken mit einer zementartigen Kittmasse an Archivolte und Rahmen gebunden.

Sie erscheinen an dieser Stelle wie abgeschlagen. Außerdem wirkt die Oberfläche ihres Rückens ebenfalls bearbeitet.

Ist nach diesen Darlegungen die Möglichkeit des ursprünglichen Vorhandenseins einer Vorhalle gegeben, so bleibt die Frage nach ihrer Rekonstruktion.

Der Bau in Dippoldiswalde schloß sich an die Freiberg-Wechselburger Baugruppe an. Es darf also wohl angenommen werden, daß auch die vor der Goldenen Pforte gedachte Halle sich diesem Typus anschließt.

Es dürfte demnach kein Zufall mehr sein, daß sich bis zum Jahre 1890 an der Jakobikirche in Freiberg eine solche Vorhalle befand. Damals wurde die ganze Kirche abgebrochen. Wir können uns nur noch auf das Inventar von Steche verlassen. Dort heißt es: „Die jetzt völlig um- und verbaute Kirche wurde wohl im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts angelegt. Jener Periode gehören eines der Nordfenster und der östliche Rundbogen des südlichen Teiles neben dem Chore an, welcher auf eine ursprüngliche Seitenschiffsanlage zu schließen erlaubt, sowie der Unterbau des sich westlich vorlegenden Turmes. Der Turmunterbau zeigt noch die ursprüngliche sich ehemals beiderseitig öffnende quadratische Vorhalle, welche mit einem Kreuzgewölbe gedeckt ist, dessen Rippen mit Wulst und Plättchen profiliert sind; der Schlußstein zeigt eine einfache Rosette. . . Diese Vorhalle wie die überhöhten Kämpfer der Rundbögen gleichen jener der Stadtkirche zu Dippoldiswalde.“

St. Jakobi war die älteste Kirche Freibergs. Nach Johannes Langer⁴⁴ ist sie die ehemalige Dorfkirche von Christiansdorf. Heuchler rekonstruierte sie als eine einschiffige Anlage mit Apsis⁴⁵. Da bei dem Abbruch nichts Wesentliches gefunden worden sein soll, das auf das hohe Alter der Kirche schließen ließe, nimmt Steche eine Vergrößerung im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts an. Dafür sprächen die Pfarrkirchen der jüngeren Kirchspiele in Freiberg und die Betonung der Verwandtschaft der Vorhalle mit Dippoldiswalde bei Steche.

Berücksichtigen wir nun, daß Dippoldiswalde und die Jakobi-kirche kleinere Anlagen mit einem Turm darstellten, für die Marienkirche Freiberg aber bei allen Rekonstruktionen ein doppeltürmiger Westbau angenommen wird im Sinne Wechselburgs, dann könnte die Portalvorhalle der 1210–1230 nach dem Vorbilde des Naumburger Domes errichteten doppeltürmigen Marienkirche zu Freyburg an der Unstrut eine Vorstellung von der möglichen Freiburger Anlage geben⁴⁶.

Da ein endgültiger Beweis nur durch eine Grabung im Westen der Marienkirche erbracht werden könnte, trägt dieses Kapitel einen rein hypothetischen Charakter und ist als Diskussionsbeitrag gedacht, der vielleicht eine Grabung anzuregen vermag. Denn auch die Urkunde von 1361 bringt keine Klärung. Der in ihr verwendete Begriff „porticus“ wurde zwar für Vorhallen gebraucht, bezeichnet aber auch Kreuzgänge. Da an der Marienkirche solche Kreuzgänge erst 1507–1509, nachdem sie durch die Erhebung der Kirche zum Kollegiatstift und Dom notwendig geworden waren, errichtet wurden, darf an die Auslegung des Begriffes als Vorhalle gedacht werden. Auch die Lage des „porticus“ bleibt unsicher, denn der genaue Standort der Schule in damaliger Zeit ließ sich nicht mehr ermitteln. Sie kann nur innerhalb des kirchlichen Grundbesitzes zu suchen sein, der an der Nord- und Westseite der Kirche lag. Berücksichtigt man nun, daß der Markgraf Bauherr der Kirche war und vom Westen ein Straßenzug direkt auf den Zugang zur nahen markgräflichen Burg hinführte, so möchte man Otto Richter beipflichten in der Annahme, daß die Goldene Pforte an der Westseite der Marienkirche ihren ursprünglichen Standort hatte⁴⁷. Ihren Abmessungen nach ist sie bereits für die Querhausgiebel reichlich groß und würde sich am besten zwischen den beiden Westtürmen einfügen.

C. Der architektonische Aufbau

Über den architektonischen Aufbau der Goldenen Pforte und seine Herleitung haben Kurt Moritz-Eichborn⁴⁸, Burkhard Meier⁴⁹ und Wolfgang Kleiminger⁵⁰ berichtet. Kurt Moritz-Eichborn führt den architektonischen Typus auf die sächsisch-romanischen Portalanlagen zurück. Die nischenartige Bildung der Gewändepfeiler sei aus dem romanischen System der Auskehlung von Pfeilerecken hervorgegangen. In der Abfassung der Freiburger Pfeiler müsse man eine Weiterentwicklung der am Regensburger Schottenportal eingeführten Linie erkennen. Entscheidend für Freiberg sei allein, daß der durch die Nischenbildung gewonnene Platz zur Aufstellung von Statuen benutzt wird.

Burkhard Meier meint dagegen, daß der architektonische Aufbau der Goldenen Pforte nichts mit den sächsischen Portalen zu tun habe, vielmehr wandle die Architektur in altgewohnten Bahnen. Er leitet sie ab von den südbayerischen Portalen italienischer Färbung, von denen auch das Bamberger Georgenportal und teilweise das Fürstenportal abstammen. Maßgebend für diese Ableitung ist, daß die Kämpfer sich mit ganz gleichen Seiten um Säulen und Pfosten verkröpfen⁵¹.

Kleiminger geht davon aus, daß die Goldene Pforte in einen Baublock vor der Wand eingeschnitten sei. Daher wird für ihn, wie auch für Hamann⁵² das Bamberger Fürstenportal maßgebend. Da diese Ansichten durch den Baubefund bereits widerlegt sind, bleibt zu fragen, ob der bayerisch-fränkische Einfluß der Gewändeform (nach Burkhard Meier) die sächsischen Portale wirklich ausschließt. Dann müßte er an der Goldenen Pforte erstmalig auftreten.

Tatsächlich ist der bayerisch-fränkische Gewändetyp in Sachsen mehrfach vor Entstehung der Goldenen Pforte auffindbar. Das Portal der Stadtkirche zu Lausigk⁵³, einem ehemaligen Benediktiner-Priorat, zeigt sie bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts.

Seine Rahmenornamentik stammt vom Schottenportal in Regensburg ab.

In dem Freiberg so nahen Kloster Altzella findet sich die bayerisch-fränkische Gewändeform an der ehemaligen Klosterpforte. Es handelt sich um ein massiges romanisches Tor bar jeden ornamentalen Schmuckes. Die Gewände ruhen auf attischen Basen, die denen vom Wechselburger Nordquerschiffsportal ähnlich sind. Damit stehen sie auch denen des alten Freiburger Querschiffsportales der Zeit um 1210 nahe. Ihr Sockel ist dem allgemeinen schlichten und schweren Charakter entsprechend einfach gebildet. Die Kapitelle zeigen glatte Halbrundschilden. Lediglich in den Zwickeln zwischen den Schilden erscheint eine Andeutung von fast pfeifenartig gebildetem Blattwerk. Das Portal gehört nach Gurlitt mit zu den ersten Bauarbeiten in Altzella⁵⁴.

Um 1220–1225 wird das Hauptportal des Naumburger Domes entstanden sein. Wie die Goldene Pforte besteht es aus neun Rücksprüngen. In den Gewänden umrahmen wie in Freiberg je 5 Säulen die 4 Pfeiler. Dabei sind die Rücksprünge so bemessen, daß der Kämpfer sich in regelmäßigen Bewegungen über Säulenkapitelle und Pfosten hinziehen kann. Das aber ist die Eigenschaft der bayerisch-fränkischen Gewändeform bei Burkhard Meier. Er gibt dementsprechend auch die Möglichkeit einer solchen Beeinflussung zu; dennoch glaubt er eher an einen Zusammenfluß verschiedener Elemente, da die „Proportionen der Portalglieder und die Ornamentik“ rheinisch sind⁵⁵.

Nochmals tauchen um 1225–1230 die bayerisch-fränkischen Gewändeformen in dem ehemaligen Portal des Sommerrefektoriums im Kloster Altzella auf⁵⁶. Es befindet sich heute an der Stadtkirche zu Nossen. 1563 wurde es unter Kurfürst August dorthin versetzt. Dieses Portal ist wesentlich reicher gestaltet als das oben beschriebene Klostertor. Die Gewände bestehen aus je einem Frontpfeiler, dem im Wechsel Säule, Pfeiler, Säule und Türpfosten folgen. Die Pfeilerkanten sind derart ausgefast,

daß aus ihrer Mitte eine dünne Halbsäule herauswächst. Die dieses Halbsäulchen begleitenden Kehlen sind mit gewirtelten Rosetten geschmückt. Ihre Form tritt an der Wechselburger Vorhalle fast identisch auf. Eine eigene Sockel- und Kapitellzone schließen den Wechsel von Säulen und Pfeilern ein. Dabei hat die Kapitellzone heute ein gewisses Übergewicht über die Sockelzone. Doch wird das nicht dem ursprünglichen Zustand des Portales entsprechen. Es wird beim Versetzen aus Gründen der örtlichen Beschaffenheit im Gewände verkürzt und dabei wahrscheinlich auch der Sockelunterbau fortgelassen worden sein. Das erklärt die ungewöhnlich gedrungenen Proportionen⁵⁷. Die Kapitelle des rechten Gewändes sind noch als flach an den Kern angelehnte gefiederte Blätter gebildet, welche aus den birnförmigen Halsringen aufsteigen. Das Vorbild dazu bietet ein Kapitell des Magdalenenmeisters im Chorumgang des Magdeburger Domes⁵⁸. Die dort hinter der ersten hervorsprossende zweite Blattrihe erscheint an dem Altzellaer Kapitell wie zusammengepreßt durch die schwer auf ihr lastende Deckplatte. In Magdeburg tritt die Deckplatte zurück hinter der Ornamentik. Bezeichnend für die fortgeschrittenere Plastizität der Altzellaer Kapitelle sind die volutenartig sich umbiegenden Blattspitzen. Aber auch diese Abweichung ist von Magdeburg abhängig. Das zeigt ein Vergleich der Kapitelle des linken Altzellaer Gewändes mit dem entsprechenden im Magdeburger Chorumgang⁵⁹.

In beiden Fällen springen die Blätter in ihren Ausläufen über die Stufen und begegnen sich an deren Kanten. Eine Verbindung des Altzellaer Meisters zu Magdeburg scheint damit gesichert.

Das Tympanon, leicht spitzbogig gearbeitet, zeigt nur ornamentalen Schmuck. Das umrahmende Bandwerk zeigt Verwandtschaft mit jenem an den Säulen des Regensburger Schottenportales. Die beherrschende aus Bandverschlingungen gebildete große Rosette ist reich mit Diamantklötzchen besetzt, wie sie in

Naumburg um 1220 die Kapitellornamentik belebten⁶⁰, aber auch im Magdeburger Chorumgang mehrfach auftreten.

Eine Datierung des Altzellaer Portales muß davon ausgehen, daß einmal Beziehungen zu dem um 1225 in Magdeburg tätigen Magdalenenmeister vorhanden sind, andererseits die Kapitellformen noch nicht die um 1240 in Halberstadt auftretenden westlichen Knospenkapitelle verwenden. Diese Grenzen gewinnen Bedeutung, da auch in Halberstadt die um 1240 tätige Bauhütte eine zisterziensische war und auf den Magdalenenmeister zurückgriff in ihren Schmuckformen. Die von Dehio vorgenommene Datierung auf um 1230 erscheint annehmbar⁶¹. Es käme nun noch auf einen Vergleich mit der Goldenen Pforte an.

Gemeinsam haben beide das fränkische Gewände und die Basisformen; allein in Altzelle sind Dreiviertelsäulen in die Ecken gestellt, während es sich in Freiberg um Vollsäulen handelt. Da solche sich schon an der Klosterpforte finden, handelt es sich bei diesem Punkte eher um ein Stilkriterium; es weist auf einen Meister, der noch in älterer Formenwelt lebt. Verwandt mit dieser Erscheinung ist die schon beschriebene Pfeilerbildung zu werten. Während am Altzellaer Refektoriumsportal je eine Teilfase in das aus ihr herauswachsende Halbsäulchen überleitet, zeigt Freiberg eine deutliche Tendenz zur Verselbständigung der Teile. Man vergleiche nur die dünnen Säulchen in den Pfeilerausfasungen der Goldenen Pforte, auf denen die Figuren stehen. Doch kommen wir auf die Frage der Pfeilerausfasungen noch zurück.

Zunächst wurde gezeigt, daß das von Burkhard Meier in den Mittelpunkt gestellte bayerisch-fränkische System der Kämpferbildung im Bereiche der Markgrafen von Meissen schon vor Entstehung der Goldenen Pforte auftrat, also nicht über Bamberg vermittelt zu sein braucht.

Die weiter herangezogenen Übereinstimmungen mit Bamberg sah man in der Gliederung der Laibung, sowie in der reichen

Ornamentierung der Gewändesäulen. Tatsächlich zeigt die Stufenabfolge an der Gnadenpforte mit Ausnahme der Frontsäule dieselbe Abfolge. Die Frontsäule hätte am Gerichtsportal ihr Vorbild, ebenso die Gestaltung der Pfeiler in ihrer Zweierteilung.

Dabei wird ganz außer Acht gelassen, daß die Goldene Pforte in ihrem ornamentalen Reichtum weit über beide Bamberger Portale hinausgeht, daß sie aber vor allem ganz anderer Struktur ist. Sie erscheint viel untersetzter. Bei der Gnadenpforte wird dies sofort aus den höheren Gewänden deutlich. Beim Gerichtsportal ergibt sich dieser Unterschied aus dem engeren Aneinanderrücken der Säulen und Figurensäulen. In Freiberg ist das alles breiter, die Säulen und Archivolten lassen mehr Raum zwischen sich und den figürlichen Nachbarn.

Das ist ein so grundlegender Unterschied, daß er nicht allein aus einer Verknüpfung sächsischer Tradition mit bambergisch Neuem überbrückt werden kann. Es kommt hinzu die engere Verbindung zur französischen Säulenfigur bei den Propheten und Aposteln des Fürstenportales. In Freiberg wird eher eine in ihrer Art selbständige Verknüpfung der sich bereits verselbständigenden französischen Säulenfigur mit der südfranzösischen Nischenfigur vorgenommen; diese wird wiederum mit der inzwischen ausgebildeten Ausfasung der Pfeilerkanten verschmolzen.

Das früheste angeführte Beispiel mit bayerisch-fränkischem Gewände, das Portal der Kilianskirche in Lausigk zeigte in der Ornamentik nahe Verwandtschaft mit dem Schottenportal in Regensburg. Die pfeifenartige Blattbildung zwischen den Kapitellschilden des Altzellaer Klostertores kann ebenfalls von dort angeregt sein, zumal auch die Ornamentik des noch späteren Refektoriumsportales Anklänge an Regensburg verriet. Aus Regensburg scheinen also die Anregungen für die neue Gewändeform zu stammen. Das kann nicht weiter verwundern, da schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zum Peters-

berge bei Halle bayerische Mönche übergesiedelt waren⁶². In dem Rodungsgebiet des Markgrafen Otto hatten sich viele Franken niedergelassen. Selbst unter den 1241 urkundlich genannten Vierundzwanzig des Rates von Freiberg sind eine Reihe oberdeutscher Familiennamen festzustellen. Regensburg war damals das bedeutendste Handelszentrum Ober- und Mitteldeutschlands. Es beherrschte den Handel Österreichs bis nach Ungarn hinein und den über die Mainlinie hinweg nach Westen in die Tucherzeugungsgebiete. Für Sachsen war es besonders durch den Fernhandel mit Tuchen von Bedeutung. Die altzeilische Stadt Roßwein blühte auf Grund dessen als Tuchmacherstadt in der Markgrafschaft auf⁶³.

In Regensburg finden sich aber auch weitere Gemeinsamkeiten zu Freiberg:

1. Die untersetzte Grundgestalt der Portalanlage sowie der breitere Raum zwischen Pfeilern und Säulen.
2. Die freistehende Säule an der Front mit den darauf ruhenden Löwen.
3. Ein der Goldenen Pforte ähnlich proportionierter Sockel, der deutlich von den Gewändebasen abgetrennt ist. Auch die von ihm eingefassten Stufen mit der Portalschwelle sind ähnlich, wenn man die Reste der in Freiberg ausgeschnittenen Stufen vergleicht⁶⁴.
4. Auf dem Kämpfergesimse sind in beiden Fällen Aufsatzfiguren vor die Archivoltenanfänge gelagert⁶⁵.
5. Sockel- und Kämpferlinie ergeben eine ähnliche Betonung der die Gewändesäulen und -pfeiler einrahmenden Waagerechten. Sie stehen dabei in einem gleichartigen Proportionsverhältnis.
6. Schließlich sind die Pfeilerausfasungen verwandt in der Besetzung der oberen schiffskielartigen Ausläufe mit Figuren.

Damit dürfte die architektonische Gestalt der Goldenen Pforte eher regensburgischen als bambergischen Einfluß aufweisen.

Es handelt sich bei der Goldenen Pforte und den Bamberger Portalen lediglich um Parallelerzeugnisse⁶⁶.

Wie in Bamberg ein französisch geschulter Bildhauer seine Arbeiten der heimischen Portalform einfügte, so in Freiberg. Nur war in Sachsen bereits die bayerisch-fränkische Portalgestaltung über Regensburg bekanntgeworden. Wie erklärt es sich sonst, daß die Art der französischen Einflüsse doch eine verschiedene ist. Während Bamberg noch ornamentierte Archivolten aufweist, sind in Freiberg Skulpturen gegeben. Während in Bamberg die Gewändefiguren den Charakter der Säulenfigur tragen, sind sie in Freiberg reine Nischenfiguren. Die Bamberger Kapitelle stehen dem französischen Knollenkapitell näher als die Freiburger. Außerdem bleibt die Goldene Pforte mehr der romanischen Breite in Struktur und Darlegung verhaftet. Dem entspricht auch ihre größere Ornamentfreudigkeit.

Bamberg kann also nicht als Vorbild für Freiberg gelten. In Bamberg vereinigen sich in der sogenannten französischen Werkstätte reimsisch geschulte Bildhauer mit Baumeistern, die in Laon ihre Ausbildung erfahren hatten. Am Fürstenportal beispielsweise haben die mit den Aposteln und Propheten besetzten Säulen unterhalb der Wirtelzone ihre Vorbilder am Mittelportal der Kathedrale von Laon. Der Baumeister verknüpft hier Heimisches mit französischen Einzelheiten, wie das auch im Bildhauerwerk teilweise der Fall ist.

In Freiberg kommt der Bildhauer aus der Schulung von Laon. Er verwendet keinerlei architektonische Details und dürfte gegenüber dem Baumeister eine selbständige Persönlichkeit gewesen sein. Dazu kommt, daß Freiberg auch im plastischen Werk keinerlei Verbindungen mit Bamberg aufzuweisen vermag, also über den Bildhauer auch keine Bamberger Anregungen erhalten haben kann. Vielmehr liegen gerade in der Plastik nur verwandte Voraussetzungen vor.

Es bleibt also noch die Frage nach dem Sächsischen im Aufbautypus der Goldenen Pforte. Dabei halten wir uns an Entwick-

lung und Erscheinungsform im Bereiche der Markgrafschaft Meissen, in der sich ein eigener architektonischer Schulkreis gebildet hatte.

Die sächsischen Portaltypen

Zwei Grundtypen von Portalen liegen hier vor. Der aus dem Paulinzeller Säulenportal entwickelte hat sich an der Wechselburger Vorhalle klar ausgewirkt. Es fehlt die sich verkröpfende Kämpferzone, dafür besitzt jede Säule ihre eigene Kapitelldeckplatte, auf welcher die Archivolten ansetzen. Eine weitere Merkwürdigkeit dieser Wechselburger Vorhallenportale liegt in der Einstellung von Vollsäulen in eine Viertelkreiskehle anstatt der üblichen Einfügung in den rechtwinkligen Rücksprung⁶⁷. Das findet sich m. W. nur noch am Nordportal von St. Godehard in Hildesheim, das mit der Weihe 1186 in Verbindung gebracht werden kann, und in Knobelsdorf (Amthauptmannschaft Döbeln)⁶⁸. Letzteres wird von Wechselburg abzuleiten sein, wofür einmal das Typanon und zum andern die mit dem Magdeburger Kreuzgang und seinen Ausstrahlungen in Verbindung stehende Kapitalornamentik spricht, die auch in den Arkaden im Innern der Wechselburger Hauptapsis auftritt. Außerdem ergibt sich die Beziehung der Wechselburger Portale zu Hildesheim in der freien Umformung des um die Tür herumgeführten Sockels. Bereits das nördliche Querhausportal schließt in dieser Hinsicht an St. Godehard an.

Von Wechselburg sind noch weitere Portale beeinflusst worden. Das Westportal der Kirche zu Langenleuba-Oberhain bot bis zu seiner Zerstörung 1841 ein Beispiel dafür. Eine von Pfarrer Gottlob Vogel angefertigte Zeichnung zeigt, wie jede der Gewändesäulen über ihrem Kapitell eine eigene Deckplatte besitzt. Die beiden innersten Säulen unterscheiden sich von den beiden äußeren. Ihre Schäfte sind bei der linken kanalisiert und bei der rechten durch tauförmig gewundene Stäbe gebildet. Außerdem ruhen sie auf reicher gestalteten Basen mit Eckzehen und eigener Fußplatte. Ihre Kapitelldeckplatten sind entsprechend

den Basen ebenfalls reicher profiliert und höher als die der beiden Außensäulen, welche glatte Schäfte haben von anscheinend geringerem Durchmesser. Ihre Basen, nur aus Wulst und Ring bestehend, haben keine Fußplatte. Durch diese Unterscheidungen kennzeichnen sich die Außensäulen als Frontsäulen. Während an dem Nordportal von St. Godehard der obere Teil des Sockels als Rahmen um die Tür herumgeführt ist, am Wechselburger Nordquerhaus dieser äußere Rahmen erst in Kämpferhöhe einsetzt und auf einer kleinen Konsole ruhend allein die Archivolte umfaßt, ist in Langenleuba-Oberhain an die Stelle der kleinen Konsolen die schlanke Säule getreten.

Die genannten Portale von Hildesheim, Wechselburg (Nordquerhaus) und Langenleuba zeigen eine deutliche Entwicklung. Langenleuba ist das späteste und von Wechselburg abhängig zu denken. Seine Basen stehen denen der Wechselburger Vorhallenportale nahe. Seine reich profilierten Kapitelldeckplatten weisen in dieselbe Richtung. Das Tympanon zeigt ornamentale Ausgestaltung wie das des ehemaligen Altzellaer Sommerrefektoriums.

Die nächste Entwicklungsstufe vermittelt dann den Anschluß der in Langenleuba noch unterschiedenen beiden Frontsäulen an die Gewändesäulen. In dem von Wechselburg abhängigen Hecklingen⁶⁹ sind zwei Gewändesäulen gegeben. Eine geschlossene Kämpfer- und Basenlinie tritt auf. Dabei ist der Kämpfer gleichmäßig verkröpft, doch sind die Basen in ihrer Profilierung noch verschieden behandelt. Das Portal wird nochmals bis in Sockelhöhe von einem Rahmen umfaßt. Die Abhängigkeit von Wechselburg zeigt sich in den hornartigen Ausläufen der karniesförmig ausgefasten Archivoltenkanten. Außerdem greift der Kämpfer noch nicht auf den Türpfosten über. Damit ist die Herleitung von den auf gleicher Höhe liegenden Einzelkapiteln der Wechselburger Vorhallenportale deutlich.

Die Verkröpfung der Kämpferlinie auch mit dem Türpfosten erfolgt erst in Rochsburg, wo auch die Säulenbasen völlig gleich-

mäßig behandelt werden. Die Beziehungen dieses Portales zu Wechselburg waren bereits dargelegt worden zusammen mit seiner Verwandtschaft zu dem ursprünglichen Freiburger Südquerhausportal. Es geht hervor aus dem in der Wechselburger Nachfolge entwickelten Typus und nimmt den gleichmäßig bis über den Türpfosten verkröpften Kämpfer auf. Die Herkunft dieses Motivs kann von den bereits aufgezeigten bayerisch-fränkischen Gewänden im Gebiete der Markgrafen von Meissen stammen. Wahrscheinlicher aber ist, daß in diesem Falle das Naumburger Hauptportal in der Vorhalle des Domes eine Rolle spielt, zumal auch sonst Naumburger Elemente in Wechselburg vorkommen. B. Meier zeigte solche an den Kragsteinen des linken Portales in der Wechselburger Vorhalle auf. Sollte nun das Rochsburger Portal von der Hand des Wechselburger Meisters stammen, wie Meier glauben möchte, dann wäre die Anwendung eines weiteren Motives von Naumburg nur ein Zeichen für ein Mitgehen mit den neuesten Errungenschaften der Zeit. — Eine Betrachtung der zweiten Portalform im markgräfllich meissnischen Raume ergibt dieselbe Aufnahmebereitschaft und Neigung zur Verknüpfung der Formen. Es handelt sich um den Typus mit abgefasten Pfostenkanten, in die ein Eckrundstab eingefügt wird. Nach B. Meier liegt der Ausgangspunkt für diesen Typus in Braunschweig. Dort zeigt das Nordquerschiffsportal des Domes ihn etwa gegen Ende des 7. Jahrzehnts im 12. Jahrhundert⁷⁰. Jedoch gleicht der in die Fase eingestellte Rundstab hier noch eher einer Abrundung. Neueste Untersuchungen ergaben, daß das Motiv möglicherweise noch früher in Hildesheim am Dom⁷¹, ferner an den Vierungspfeilern von St. Godehard und in Riechenberg auftritt⁷². Hildesheim als Zentrum auch diesen Typs würde gut zu der Beobachtung stimmen, daß das besagte Braunschweiger Nordquerschiffsportal dieselbe Form der Portalumrahmung anwendet, die gerade bei der Behandlung der Gruppe der Säulenportale am Nordquerschiffsportal von St. Godehard festgestellt wurde. Wesentlich

reicher ist die Behandlung der Fassen und ihrer Motive des Hauptportales am nördlichen Seitenschiff der Neuwerkskirche in Goslar. Dieses ist im Verbande mit dem Seitenschiff errichtet worden und dürfte nach Untersuchungen von Meyer-Bruck in die Bauphase von etwa 1186 bis um 1210 fallen⁷³. Dafür spricht, daß es zwar einen einheitlich die Pfosten überdeckenden Kämpfer besitzt, dieser sich aber nicht auf die Türpfosten mitverkröpft. Eine weitere bedeutsame Erscheinung stellt die Vermischung der Pfeilerausfasungen mit Ecksäulen und schiffskielartig auslaufenden Profilen dar. Dieselben Eigenschaften finden sich in Geitheim⁷⁴ unter Fortfall der aus dem ehemals Hirsauer Typus entwickelten Umrahmung durch die Sockelprofile. Die bisherigen sehr unterschiedlichen Datierungen dürften im Rahmen der hier aufgezeigten Entwicklung ihre Lösung finden. Das Portal kann erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Denn gerade die reiche Profilierung dürfte als ein Kennzeichen dieser Zeit zu gelten haben. Weiter erinnern die Basis- und Sockelformen an Wechselburg; der um das in seiner Umrahmung oben mehrfach ausgeschwungene Tympanon gelegte Perlstab kommt ebenso am Nordportal der Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle⁷⁵ vor, das mit der Gruppe Wechselburg-Vorhalle, Langenleuba, Hecklingen sehr viel Gemeinsames hat (Kämpferbildung unter Ausschluß des Türpfostens); schließlich gliedert es sich durch seine ornamentierte Kämpferform, welche die Türpfosten noch freiläßt, in die eben genannte nachwechselburgische Portalgruppe ein. Allerdings sind die Rücksprünge ungleich. Von bayerisch-fränkischem Einfluß kann also nicht die Rede sein.

Es bleibt nun noch übrig, auf das kleine Portal der Vorstadtkirche zu Penig hinzuweisen; es ist sicherlich von dem Nordquerhausportal in Wechselburg abhängig, wenn es auch in den Ausfasungen der Kanten keinerlei Säulen mehr zeigt. Dafür treten die in Wechselburg von den Lisenen und Schiffspfeilern

her bekannten Karniesprofile auf, welche mit ihrem Wulst in hornartige Endungen auslaufen. Diese Profile laufen von Sockel bis Sockel glatt durchgehend herum und schließen das Tympanon ein. Dieses wird ornamental von einem Rundbogenfries umgeben, der mittels eines lisenenartigen senkrechten Stabes in der Mitte die von zwei Rosetten ausgehende Blattornamentik in zwei Hälften teilt^{75a}).

Auffällig sind an diesem Portal zwei Elemente:

1. Die betont langen und spitzigen Hornendungen.
Diese Eigenschaft weist nach dem Elsaß. Das Südportal von Neuweiler zeigt die Endungen ähnlich.
2. Der zum Halbkreis gebogene Rundbogenfries im Tympanon kommt nach B. Meier besonders zahlreich in Burgund vor⁷⁶.

Demnach machen sich in der Folge von Wechselburg Eigenschaften bemerkbar, die eine Bereicherung der Formenwelt bedeuten. Zum andern beginnt ein Einströmen westlicher Formen. Bei der Gruppe der Säulenportale lag die Bereicherung in der tieferen Gewändebildung, der Schaffung eines Kämpfers und der Sockelgestaltung. Bei der Gruppe mit den ausgefasten Pfeilerkanten lag sie in der Vermischung von eingestellten Ecksäulchen und den vielfältigsten Formen der Profile. Der Einstrom westlicher Formen betrifft beim Säulenportal die mittelmrheinische Kämpferbildung, die wohl über Naumburg in das Gebiet der Wettiner übertragen wird. Hier verbindet sie sich mit dem ähnlichen bayerisch-fränkischen Einstrom. Bei den Fasenportalen liegt der westliche Einfluß in der besonders für Wechselburg und dann auch Freiberg charakteristischen Hornendung der Karnieswulste. Otto Richter hatte sie vom Mittelrhein, insbesondere dem Umkreise von Worms abgeleitet⁷⁷. In Alt-Penig scheinen sogar noch elsässische und burgundische Einflüsse hinzuzutreten.

Fragen wir nun nochmals nach dem Sächsischen der Goldenen Pforte in Freiberg, so dürften dafür bezeichnend sein:

1. Der außerordentliche Reichtum der Formenwelt, und zwar nicht nur im Ornamentalen und Bildhauerischen.
2. Die Verknüpfung der beiden oben betrachteten Portaltypen zu einem einheitlichen Gebilde, wenn auch der des Fasenportales durch die auf den Säulchen stehenden Gewändefiguren verdunkelt wird. Und doch liegt in diesen Säulchen der Angelpunkt.

Es sei in diesem Zusammenhang nochmals ein Rückgriff auf das ehemalige Portal des Sommerrefektoriums im Kloster Altzella gestattet. Dort fand sich die Fase verbunden mit einem Halbsäulchen, das wie ein dünner Stab aus der Mitte herauswächst. Diese Art der Pfeilerfasung bedeutet eine Symmetrisierung der Wechselburger Karniesfasen. Hand in Hand damit geht im Verhältnis zu Wechselburg ein mehr struktureller Eindruck. Dort schienen die Karniese die Maße des Pfeilerblockes zu seinem Kern hin aufzuweichen. Dieser in Wechselburg vollzogene Prozeß findet nun um 1230 in Altzelle seinen Abschluß. Es kommt zu einer neuen Verfestigung und Betonung der Einzelglieder. Die figurentragenden Säulchen in den Fasen der Goldenen Pforte aber führen diese Verfestigung eindeutig noch einen Schritt weiter. Sie sind noch stärker verselbständigt worden, da sie nur einer einzigen kegelförmigen Fase vorgestellt wurden. Es ergibt sich damit eine Herleitung dieses Motivs aus der heimisch sächsischen Form des Fasenportales. Dabei dürfte die aus der Betrachtung der einzelnen Portaltypen hervorgehende Neigung zur Verselbständigung der Motive eine bestimmende Rolle gespielt haben.

Als Stütze unserer Anschauung mag das kleine Portal der sonst unbedeutenden Kirche zu Tharandt⁷⁸ dienen. Denn an ihm ist das Motiv der figurenbesetzten Freiburger Säulchen zum alleinigen Hauptthema aufgestiegen. Damit stellt es sich eindeutig in die Nachfolge der Goldenen Pforte. Diese aber erweist sich in ihrer architektonischen Erscheinung als eine Verbindung der im

Bereiche der Markgrafen von Meissen schon vor der Jahrhundertwende auftretenden bayerisch-fränkischen Einflüsse ausgehend von Regensburg mit der heimischen Entwicklung. Sie stellt gleichzeitig den Höhepunkt dieses Werdens dar.

Ein kurzer Blick auf die übrigen großen Portale etwa der gleichen Zeit lehrt, daß die Goldene Pforte mit diesem System einzig dasteht. Das Säulenportal erhält den Vorzug. Schon das Hauptportal des Naumburger Domes, das ihm nachgebildete Südquerhausportal des Magdeburger Domes und selbst das dort geplante Figurenportal gehen von der Säulenkonzeption aus. Lediglich das Nordquerhausportal der Neumarktkirche in Merseburg läßt noch einmal das alte von Wechselburg ausstrahlende System etwa im Sinne von Hecklingen aufleben und verwendet an den Pfeilerkanten die Fasen mit Ecksäulchen und an den Türpfosten die mit Profilen. Außerdem hält sich die Fassenform an Portalen der Zisterzienserbauten bis nach der Jahrhundertmitte, so z. B. in Walkenried und Maulbronn.

Selbst das von der zisterziensischen Hütte um 1240 geschaffene Westportal des Halberstädter Domes gliedert die Pfeilerkanten zwischen den Säulen nach dem Fassenprinzip. Nach Freiburger Vorbild sind sogar Köpfchen in die schiffskielartigen oberen Endungen gesetzt, während unten die Endungen der Profile durch Blattornamente verdeckt werden. Der Maulbronn-Ebrach-Walkenrieder Strom⁷⁹ verbindet sich hier mit den Freiburger Einflüssen.

Wirklich rein hat das Aufbausystem der Goldenen Pforte nur nach dem Osten weitergewirkt. Es hat am Westportal der Zisterzienserkirche zu Tischnowitz seine Nachfolge gefunden⁸⁰. Es wurde nur der Aufbau übernommen und dabei der Platz der Ornamentik vertauscht. Der plastische Stil der Figuren, sowie die Knospenkapitelle weisen dagegen nach Bamberg.

Die Ornamentik hängt enger mit der oberitalienischen zusammen und zeigt mit Freiberg keinerlei Gemeinsamkeit. Vielmehr bietet dieser Vergleich einen Hinweis dafür, daß Freiberg

und Tischnowitz die jeweils in ihrem Umkreise heimische Ornamentik verwenden. Was an der Goldenen Pforte hinsichtlich der Kantenausfasung und hinsichtlich der figurentragenden Säulchen gezeigt wurde, wird noch deutlicher am Beispiel der Ornamentformen und an den Gestaltungen der Kapitelle.

Die Säulenornamentik

Versuchen wir zunächst die Ableitung der Ornamentik, die an der Goldenen Pforte die Säulenschäfte und die über ihnen stehenden Archivolten überzieht.

Das äußerste Säulenpaar zeigt einen völlig glatten Schaft. Vom nächstfolgenden wurde die linke Säule im 19. Jahrhundert erneuert. Sie ist mit normaler Kannelierung versehen. In der rechten treten breite, fast flache Kehlen auf, welche durch kleine Blättchen in den glatten Ring am Fuß und Hals übergeleitet werden. Das mittelste Säulenpaar ziert ein Rhombenmuster, das sich aus Wulsten, Kehlen und Stegen dazwischen zusammensetzt. Es folgen je eine Säule mit Zickzackband, dessen nach oben wie nach unten weisende Spitzen mit einer kleinen französischen Lilie geschmückt sind. Das innerste Säulenpaar schließlich zeigt Wulste und Kehlen im Wechsel schraubenförmig um den Schaft gewunden.

Die am nächsten verwandten Formen finden sich in Wechselburg. Mit derselben Feinheit und Sauberkeit der Arbeit sind sie dort an der Vorhalle gearbeitet und weit derber und plumper am Lettner wiederholt worden. Ausführung und Musterung liegen bei der Goldenen Pforte und der Wechselburger Vorhalle so eng beieinander, daß man über den inneren Zusammenhang hinaus an die gleiche Werkstatt denken möchte. Allein, die Kapitelle unterscheiden sich. Während die der Wechselburger Vorhalle noch von den Palmettformen ausgehen, wird in Freiberg eine eindeutigere Vermischung mit dem Knospenkapitell vorgenommen. Diese wird wiederum in derberer Gestaltung am Wechselburger Lettner übernommen. Ehe die Beziehungen zwi-

schen diesen Teilen geklärt werden, sei noch verfolgt, woher die Ornamente der Säulenschäfte stammen.

Das Rhombenmuster tritt ähnlich am Südportal von St. Jakob zu Regensburg auf⁸¹, ferner am Westportal von St. Castulus zu Moosburg (mittelste und innerste Archivolte), eingebunden in ein Zickzackmuster an der Gnadenpforte zu Bamberg und an den Säulen unterhalb der Wirtelzone des Fürstenportales dasselbst. Das Motiv selbst scheint oberitalienischen Ursprungs (mittleres Westportal am Dom von Borgo San Donnino und am Dom von Verona). In der Toscana tritt es an der Fassade von Sta. Maria della Pieve in Arezzo auf.

Das Zickzackband erscheint an denselben Orten. Doch enden dort die Spitzen jeweils glatt. Blattornamente auf den Zickzackspitzen finden sich im Kreuzgang zu Königsutter und am Westportal des Domes zu Ferrara, sowie am Westportal des Domes zu Verona⁸². Dasselbe gilt von den Säulen mit den schraubenförmig gewundenen Wulsten und Kehlen. Da diese letztere Dekorationsform am verwandtesten im Königsutterer Kreuzgang auftritt, zusammen mit der Blattornamentik an den Spitzen des Zickzackbandes werden wir am nachdrücklichsten auf Königsutter als den Vermittlungspunkt für die Ornamentik der Säulenschäfte hingewiesen. Dazu würden auch die oberitalienischen Herkunftsorte, vor allem Verona und Ferrara, stimmen. Wir dürfen also den Weg von Oberitalien nach Königsutter und von dort über Wechselburg Vorhalle nach Freiberg annehmen. Allerdings gehört Wechselburg bereits in eine recht entfernte Nachfolge von Königsutter. Eine Betrachtung der Kapitelle wird das deutlicher aufweisen.

Die Kapitelle

In der Wechselburger Vorhalle finden zwei Arten der Kapitelldekoration nebeneinander Verwendung. Die eine besteht aus altertümlich wirkenden Bandverflechtungen mit angesetzten Blättern, die dem glatten Kern vorgelegt erscheinen. Die andere

läßt durch ihren reichen Blattschmuck den Kern nicht mehr sichtbar werden. Beide Typen zeigen aber dieselbe Grundform des gerade aufkommenden Kelchkapitells. Sie stehen in dieser Hinsicht in engstem Zusammenhang mit den Kapitellen der Blendarkaden im Innern der Wechselburger Hauptapsis, während das Nordquerhausportal noch die Korbform aufweist und außen an der Apsis neben der Kelchblockform bereits das Knospenkapitell seinen Einzug hält. Der Übergang vom Korbblock zum Kelchblock vollzieht sich im Magdeburger Domkreuzgang recht deutlich. Innerhalb seines ältesten Teiles, des Südflügels, finden sich Kapitelle, welche noch den Block betonen und die Dekoration an der Oberfläche auftragen⁸³, solche die bei gleichem Dekorationsprinzip den Korbblock als Grundform bevorzugen⁸⁴, und solche, die den Block von Blattwerk völlig aufwühlen lassen⁸⁵. Die Möglichkeit, tief in den Kapitellkern hineinzugreifen, diesen dabei fast negierend, tut sich auf. Die Entstehung dieses Kreuzganges wird um 1200 liegen⁸⁶. Nach Otto Gaul⁸⁷ müßte er kurz vor dem großen Brande am 20. April 1207 begonnen worden sein, da seine Vollendung durch diesen unterbrochen wurde. Die künstlerische Ableitung der Ornamentik ist allgemein in Königsutter gesucht worden. Kluckhohn hat gerade jenen aufgewühlten Blocktypus in seiner ornamentalen Gestaltung aus der Königsutterer Nachfolge hergeleitet⁸⁸. Er findet in Wechselburg eine Nachfolge in dem Blattkapitell des südlichen Mittelpfeilers der Vorhalle. Nur ist hier aus der Durchwühltheit des Blockes mit einem zur Masse zusammengeschlossenen unteren Blattkranz die nächste Stufe zur Vereinzelung beschritten worden. Eine Königsutter selber verwandtere Anschauung liegt damit vor, die ein Zurückgreifen auf das ursprüngliche Schulvorbild sehr verständlich werden läßt. Magdeburg wäre als Vermittler zur Königsutterer Formenwelt denkbar.

Dafür spricht, daß auch an den Kapitellen der Goldenen Pforte Magdeburgische und Königsutterische Eigentümlichkeiten eine

Verbindung miteinander eingehen. Noch sind die Fächerblätter mit ihren Einrollungen an der Spitze und den abzweigenden Lappungen erkennbar, wie sie im Kreuzgang von Königslutter auftreten.

Überhaupt entspricht die grundsätzliche Einteilung der Blätter diesem Typus. Nur sind die Stengel länger geworden und der untere Blattkranz ist fortgefallen bis auf das zwischen den volutenartig aufstrebenden Fächerblättern sitzende kleine Mittelblatt. Diese Veränderungen waren nötig für die neue Form des Kelchblockes. Die Anregungen dazu aber stammen wieder aus Magdeburg. Hamann hat gezeigt, wie der beim Meister des Magdalenenkapitells auftretende Typus sich auf Freiberg überträgt⁸⁹. Bei einzelnen Kapitellen, etwa zwischen dem Evangelisten Johannes und König David oder zwischen dem Daniel und der Königin von Saba erscheinen sogar die aufstrebenden gefiederten Blätter, die wir schon am ehemaligen Portal des Altzellaer Sommerrefektoriums wiederfanden. Während dort rein die Gestaltung des Magdeburger Chorumganges ihre Wiederholung fand, nur weniger flach an den Kern gebunden, zeigen die Kapitelle der Goldenen Pforte in ihrer königslutterischen Grundbildung eine noch kräftigere Loslösung der volutenförmigen Einrollungen vom Kern. Das Vordringen des Knospenkapitells dürfte sich hier ausgewirkt haben. In Wechselburg trat dieser Typus außen an der Apsis gemeinsam mit Nachfolgeformen von Königslutter in Erscheinung. Am Westportal des Halberstädter Domes erfährt er schließlich seine reine Ausprägung. Man wird also die Kapitelle der Goldenen Pforte einmal durch die Dekorationen der Säulenschäfte im Zusammenhang mit Wechselburg sehen müssen. Zum anderen erhalten sie ihren magdeburgischen Charakter über das Portal des Sommerrefektoriums von Altzelle, wo wir ja den Kreis des Magdalenenmeisters festgestellt hatten. Ferner liegen sie vor denen der zisterziensischen Westbauteile am Halberstädter Dome. Diese Beobachtungen werden verstärkt durch die kleineren

Kapitelle der die Figuren tragenden Säulchen an der Goldenen Pforte⁹⁰. Sie verraten noch deutlicher die Annäherung an die Form des Knospenkapitells. Doch unterscheiden sie sich von der rein westlichen Form, wie sie am Magdeburger Bischofsgang um 1230 vorkommt⁹¹ und von dort an das Halberstädter Westportal übertragen wurde. Es sind keine prall gefüllten Knospen, sondern eher kräftig betonte Einrollungen von Blattenden.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal bildet die Vielfalt der Blattstengel mit den Augen zwischen den Blattansätzen. Unterhalb dieser Augen sind noch zwei oder drei Fältchen angebracht. Dies ist eine deutliche Königsutterer Eigenart. Sie findet sich an den Kapitellen, die wir nach Kluckhohn als die Palmettenfächerkapitelle bezeichnen wollen. Gerade an diesen ist aber auch die Einrollung der Blattenden zu einer Knolle vorgebildet. Im Magdeburger Chorumgang befand sich eine Nachfolgeerscheinung dieser beiden Motive, die sich in Alzella an dem Portal des Sommerrefektoriums auswirkte. Damit sind die Wechselburger und Freiburger Blatteinrollungen nicht von den Knospenkapitellen in Magdeburg abzuleiten. Sie stellen nur eine Weiterbildung der Königsutterer Typen dar. Ebensowenig stehen sie im Zusammenhang mit den Kapitellen im Bamberger Ostchor oder denen von Gnadenpforte und Fürstenportal. Vielmehr scheint bei diesen ein sächsischer Einfluß vorzuliegen, wie das auch P. J. Meier betont. Man darf aus diesen Beispielen wohl entnehmen, daß es sich bei den Freiburger und Wechselburger Kapitellen um eine selbständig aus der Königsutterer Form hervorgegangene Gestaltung handelt, deren kräftige Blatteinrollungen eine eigene Parallelentwicklung zu dem westlichen Knospenkapitell darstellt⁹².

Das Ergebnis dieser Betrachtungen ist:

Die Goldene Pforte macht sich die Errungenschaften der im wettinischen Herrschaftsgebiet auftauchenden Portaltypen zunutze. Dabei spielt der durch Regensburg vermittelte bayerisch-fränkische Einfluß eine bedeutende Rolle. Hinsichtlich des

Reichtums der Einzelformen ergab sich ein enger Entwicklungszusammenhang mit der in Sachsen, in Königsutter erfolgten Umsetzung oberitalienischer Elemente in das Heimische. Damit stellt sie, architektonisch gesehen, die letztmögliche Ausreifung wettinischer Portalgestaltung dar. In der Verarbeitung der verschiedenen einzeln aufgezeigten Elemente zeigt sie die Hand einer selbständig vorgehenden Persönlichkeit, deren künstlerische Ausbildung vielleicht in Wechselburg begonnen haben wird und dann über Magdeburg gelaufen sein mag.

Die Gewändepfeiler

Werfen wir nun einen Blick auf die zwischen den Säulen stehenden Gewändepfeiler der Goldenen Pforte. Die oben schon als typisch für den Unterschied zu Bamberg herausgestellte Breite des Raumes zwischen den einzelnen Gewändesäulen geht aus einer Neigung zur Breite hervor. In ihr darf ebenfalls eine der sächsischen Eigentümlichkeiten erblickt werden. Einmal bestimmte sie im Gegensatz zu den zitierten bayerisch-fränkischen Portalen die Gesamtform der Goldenen Pforte. Zum anderen taucht sie noch mehrfach auf. Sie findet sich ähnlich bei den flachen Abfasungen der Kanten an den Mittelschiffspfeilern der Kirche auf dem Petersberge bei Halle und bei denen der Marienberger Kirche bei Helmstedt. In beiden Fällen sind die Pfeilerkörper und ihre Basen zu einem Achteck gebildet worden, während die Kämpferplatten darüber quadratisch sind. Ein Schiffs-kiel mit plastischen Brustbildern von Tieren und Menschen darin schafft den Übergang. Diese Eigenart haben beide Beispiele gemeinsam mit der Goldenen Pforte. Der ursprüngliche Gedanke wird ebenfalls aus Regensburg stammen. Während die Goldene Pforte ihre Fasen reich ausschmückt, ist auf dem Petersberge und in Marienberg eine Klärung und Vereinfachung zur großen Form, zur Fläche der Abkantung, erfolgt. Ornamentik und figürliche Darstellung beginnen zurückzutreten, besonders in der Marienberger Kirche. Die Ornamentik geht

auf Flächenmuster über. Im östlichen Kreuzgangflügel des Magdeburger Domes um 1240 und am Westportal des Halberstädter Domes zeigt sie ähnlich flächenhafte Tendenzen. Dazu kommt die ornamentale Ausgestaltung der Tympana durch Rundbogenfriese (Westportal des Halberstädter Domes um 1240, Riddagshausen bei Braunschweig, Arnstadt in Thüringen). Die Tympana selber haben bereits Spitzbogenform. Man darf also wohl die flächenhafte Tendenz als eine Spätform ansehen, die im 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts einsetzt und im 4. zum vollen Durchbruch gelangt. Die Pfeilerformen auf dem Petersberge und vor allem in Marienberg gehören zu dieser Spätform.

Freiberg nimmt sich demgegenüber noch ganz anders aus. Es sucht den Reichtum, verbindet feine Zierlichkeit mit jener vorsichtig einsetzenden Neigung zur Breite. Denn die schlanken Säulchen in den unteren Partien der Pfeilerausfasungen heben diese Neigung zum Teil wieder auf.

Ebenso diesem Spätstile widersprechend ist die obere Hälfte der Pfeiler gestaltet. Sie besteht aus 4 Blöcken. Von diesen wurde der oberste durch einen Schiffskiel wirklich ausgefast. In diesem Kiel wurden mit deutlich erkennbarer Blockkante Köpfe von Tieren und Menschen stehengelassen. Die darunter folgenden drei Blöcke sparen eine Nische aus zum Einschieben eines über Eck gestellten Blockes. Er hat eine Grundfläche von durchschnittlich 36 cm im Quadrat und eine Höhe von etwa 126 cm. Etwa zu einem Drittel wurde der Block mit seiner rückwärtigen Kante in die Nische eingestellt, die zwei vorderen Drittel aber figürlich ausgestaltet. Damit ist die Ausdehnung der Figuren durch drei Blockkanten bestimmt. Das technische System ihrer Eingliederung in das Gewände bindet also ihre plastische Gestalt. Die Vorderkante des Blockes gibt die weiteste Ausladung der Figurenmitte nach vorn an, die beiden seitlichen Kanten legen ihre Breitenausdehnung fest. Dadurch, daß die größte Seitenausdehnung noch vor dem Fasenschnitt des Pfeilers liegt,

nähern sie sich dem Charakter der Freifigur an. Um dem noch näher zu kommen, wurde versucht, den hinter ihnen befindlichen Block, dort wo er sichtbar wird, soweit als möglich auszuhöhlen. Über den Schultern und zwischen den Beinen läßt sich das am leichtesten erkennen. Jedoch war es über den Schultern notwendig, durch Blattornamente, welche seitlich hinter den Köpfen hervorquellen, eine Verbindung zu der darüberliegenden gerade abschneidenden Fase des Schiffskieles zu schaffen. Diese Verbindung dient gleichzeitig der festen Verankerung des Figurenblocks in der ausgesparten Nische.

Am klarsten offenbart sich das geschilderte System wohl bei der Figur des Königs David im rechten Gewände. Hier reicht der Figurenblock von dem als Bosse hinter seinem Haupte stehengebliebenen Teil bis zu dem mit Blättern bedeckten Kopf zwischen seinen Füßen. Die Deckplatten der Säulenkapitelle, auf denen die Figuren ruhen, gehören bereits zu dem nächst tieferen Block.

Herleitung des Systems der Nischenstatue

Durch dieses System der Einordnung der Figuren in das Gewände sah sich Wilhelm Pinder veranlaßt, hier von einer Sonderleistung der deutschen Kunst zu sprechen. Er führte die Bezeichnung „Portal mit der Nischenstatue“ ein⁹³. Von einer Sonderleistung der deutschen Kunst kann bei dem erläuterten System jedoch kaum die Rede sein. Denn es findet in Südfrankreich seine Vorbereitung und Ausbildung. Im Portal des Kapitellhauses von St. Etienne in Toulouse erscheinen zwei Formen von Statuen, die die Entwicklung anzudeuten vermögen⁹⁴. Die Zweiergruppen gemahnen an die Herkunft aus Arkadenreliefs. Beide Gestalten stehen da in einer Ebene. Die Einzelfiguren dagegen bieten eine reine Gewändelösung des aus der Spätantike überkommenen Motivs der Arkadenfigur. Nach der Stufenform sind einzelne Blöcke nebeneinandergestellt. Nur ist bei jedem der Blöcke die Kante derart ausgeschnitten, daß sie

in dem schiffskielartig über dem Kopf der Gestalt vorstoßenden Teil und der Sockelplatte sichtbar wird. Dazwischen wird die Kante durch die in Hochrelief gearbeiteten Apostel gebildet. Figur, Nische und die baldachinartige Umrahmung sind hier aus einem Stück geschaffen.

Im Kreuzgang zu Arles⁹⁵ führten andere Grundbedingungen zu einer Freiberg schon recht verwandten Lösung. Dort waren die Pfeiler als Eckpfeiler mit dazwischen liegenden eingetieften Flächen gebildet. Damit ergab sich für den Bildhauer die Möglichkeit, seine Gestalten über Eck zu stellen. Nur so konnte er sie von der architektonischen Rahmung und Beengung lösen. Er schob seinen Figurenblock zwischen Sockel und Kämpferplatte in die freigelassene Nische ein. Dabei sah er sich genötigt, von dem freibleibenden Raum über den Schultern seiner Figuren zu der vorstoßenden Kämpferkante eine Verbindung zu schaffen. Diese gestaltete er mittels Blattwerk. Beim Stephanus am Nordosteckpfeiler blieb sie in der Bosse stehen.

Von Südfrankreich ausgehend sind engste Beziehungen nach Oberitalien festgestellt worden⁹⁶. Dort taucht das toulousaner System in Ferrara und Verona an den Westportalen der Dome auf. Figuren und Nischen sind wie bei dem Vorbilde aus einem Block gearbeitet. Doch verliert sich der in Toulouse noch deutlich spürbare Nachklang des spätantiken Arkadenmotivs. In Verona ist das stärker der Fall als in Ferrara, wo auch die vordere Blockkante in Haltung und Stellung der Figuren mehr betont wird. Ferrara geht darin über Toulouse hinaus.

Dafür treten in dem etwas jüngeren Verona die Figuren ein wenig freier aus dem Block heraus. Gemeinsam hat die Gruppe Toulouse-Ferrara-Verona, daß die Figuren reliefartig aus der Blockkante gearbeitet wurden. Eigentümlich italienisch aber ist die Verknüpfung von Figur und Ornament, wie sie vor allem in Verona deutlich wird, ja eine Einheit ergibt.

Innerhalb des deutschen Sprachgebietes zeigen dann die Basler Galluspforte und das Portal der ehemaligen Abteikirche zu

Petershausen bei Konstanz ein ähnliches System. Wie in Oberitalien sind die Evangelisten der Basler Gewände architektonisch gebunden. Die Übergänge von Kopf und Schultern zur oberen Blockkante verraten ein wenig mehr Freiheit. Die Nimbren werden flach und brauchen sich durch diese Lösung nicht mehr der schiffskielartigen Aushöhlung anzupassen wie in Toulouse und Ferrara. Eine Vorstufe dafür könnte in Verona zu finden sein bei der Königsfigur im linken Gewände des Dom-Westportales. Wie dort stehen die Basler Evangelisten auf Blöcken, deren Seiten ornamental ausgestaltet sind. Nur haben sie gegenüber der Ornamentik eine größere Eigenbedeutung erhalten. Was sich in den Ritterfiguren an den breiteren Außenseiten des Veroneser Portales vorzuzeichnen scheint, wird in Basel verwirklicht. Es entsteht die echte Gewändefigur. Hinsichtlich eines französischen Einflusses sind die verschiedensten Meinungen vertreten worden. Jedoch dürfte ein sicherer Beweis schwer zu führen sein, da die französische Anregung mehr den allgemeinen Anstoß einer zeitgemäßen Gestaltung vermittelte⁹⁷. Ganz ähnlich steht der Fall in Petershausen⁹⁸, wo sich die lombardischen Anregungen mit solchen aus Burgund vereinen. Auf Grund der erhaltenen Nachzeichnungen darf wohl festgestellt werden, daß die beiden Gewändefiguren ähnlich Verona ein wenig freier aus der Pfeilerkante heraustraten. Hinter den Nimbren steigt ganz unvermittelt die Blockkante auf. Das für Arles charakteristische System der Einbindung der Figuren zwischen Kämpfer und Sockel hat weder in Basel noch dem nachfolgenden Petershausen eine Auswirkung gefunden.

Dafür hat das toulousanische System eine Weiterentwicklung erfahren, die auf dem Umwege über die Lombardei den Ursprung aus der spätantiken Arkade abstreifte und so der Figur zur werdenden Eigenbedeutung verhalf. Lediglich zu dem entscheidenden Schritt im Sinne der großplastischen Gewändefigur mögen die Bildungen aus der Arleser Nachfolge beigetragen haben.

Der geschilderte Entwicklungsprozeß bot bei weiterem Voranschreiten die Möglichkeit, die Figuren immer mehr herauszurunden. Eine ganz natürliche Annäherung an den Charakter der Säulenfigur war die Folge.

Im Gewände des Bamberger Fürstenportales wird diese Stufe in den Partien oberhalb der Wirtelzone deutlich. Alternierend mit den Säulen wurden dort Blöcke mit ihren Kanten eingeschoben. Sie sitzen in einer jeweils ausgesparten Nische und werden oben durch die Kapitellzone, unten durch die Wirtelzone begrenzt. Allein ihre plastische Ausarbeitung wird durch diese beiden rahmenden Zonen bestimmt. Die übereinandergestellten Propheten und Apostel tragen daher in ihrer Frontalansicht den Charakter von Säulenfiguren. Allein daran, wie sie in einigen Fällen seitlich in ihrem Bewegungsdrang bis an die Blockkante vorstoßen, läßt sich das Konstruktionssystem erkennen. Besonders klar wird das an den Außenseiten. Dort zeigen die beiden Frontsäulen deutlich die reine Säulenfigur nach Reimser Vorbild, das erste Propheten-Apostel-Paar aber die beschriebene Art der Blocksäule⁹⁹. Da die hier tätige Bildhauerwerkstatt im engsten Zusammenhange mit der oberrheinischen Baugruppe steht, welcher die Errichtung des Ostchores und der Osttürme von Bamberg zu verdanken sind, können wir hier die Weiterentwicklung der von uns verfolgten Linie erkennen. Mit dieser Stufe ist aber auch der Übergang zur Vollsäulenfigur gewährleistet. Der Unterschied zwischen beiden Systemen beruht darin, daß die Blocksäulenfigur wie auch die Nischenfigur und die Blockkantenfigur mehr dem Grundgefühl statuarischen Lastens verhaftet sind. Die Vollsäulenfigur, die Jantzen als „Schwebefigur“ bezeichnet hat¹⁰⁰, geht bei voller Körperhaftigkeit, die wesentlich vom Gewand getragen wird, doch von einer Schwerelosigkeit aus. Und das wiederum entspricht laut Jantzen der gotisch-spiritualistischen Haltung.

Mit dem beginnenden 13. Jahrhundert beschreiten nun beide Linien von Block- und Säulenfigur den Weg zur statuarischen

Figur. Bei der ersteren ist die natürliche Voraussetzung durch das aus der Herkunft von der spätantiken Statuarik vorherrschende Gefühl für das körperlich Lastende gegeben. Sie hat lediglich den ihr durch den Block eigenen Reliefcharakter abzustreifen. Dabei mag der parallel verlaufende Prozeß bei der Säulenfigur zu einem Teil mit von Bedeutung gewesen sein. Bei ihr lag ein Ausgangspunkt in der vom Gewand getragenen Körperlichkeit. Während bei der Blockfigur sich ein folgerichtiger Ablauf vollzog vom Arkadenrelief über die in die Blockkante eingegrabene Nische zur Blockkante und zur Blocksäule, ist bei der Säulenfigur die Tradition zugunsten der neuen geistigen Haltung jenem von Jantzen gekennzeichneten Dualismus von Schwerelosigkeit und gewandbestimmter Körperlichkeit gewichen. Die noch vor der Jahrhundertwende einsetzende Vermenschlichung der geistigen Haltung, die in dem neuen Einströmen spätantiker und byzantinischer Gestaltungsformen und in den neuen ikonographischen Bildthemen sich auswirkte, führte zurück zu der betonteren Körperlichkeit (auch durch das Gewand hindurch) und damit schließlich zu dem statuarischen Grundgefühl.

Dies kommt zuerst in Frankreich zur Ausbildung. Besonders die Bildhauer des Reimser Querhauses versuchen die Eigenkörperlichkeit der Figuren durch eine gewisse Selbständigkeit in ihrer Anbringung und Eingliederung zu betonen.

Die Apostel im linken Gewände des Gerichtsportales stehen vor der glatten Wand. Noch sind sie an die Säule in ihrem Rücken gebunden und ruhen auf figürlichen Konsolen, die aus dem Säulenschaft herauskragen. Doch macht sich in der leichten Auswärtsneigung des Andreas in der Mitte eine gewisse Freiheit, nämlich die Eigenbedeutung der Figur gegenüber der architektonischen Symmetrie, bemerkbar.

Die Lösung des Problems geht im rechten Gewände schon einen Schritt weiter. Die Freiheit in der symmetrischen Verteilung von Haltung und Stellung bleibt bestehen. Aber jeder der drei

Apostel steht nun auf einem eigenen Postament, das auf der Sockelzone ruht. Eine standbildhafte Vereinzelnung scheint hier angestrebt. Die Säule im Rücken verliert an Bedeutung und wirkt mehr wie ein traditionelles Überbleibsel.

Noch einen Schritt weiter in diesem Sinne führt die Aufstellung der Heiligen am Sixtusportal. Dünne Säulen sind zwischen ihnen an die Wand gelehnt und trennen deutlich – wie Rahmen – die Gestalten voneinander ab. Nur die äußeren Figuren greifen jeweils in ausladenden freien Bewegungen nach außen hin über diese Rahmung hinaus. Diese Gestaltung wirkt wie eine Vorstufe zu den Nischenbildungen an der Innenseite des Reimser Westportales, des von diesen Bildungen beeinflussten Gerichtsportales der Kirche zu Rampillon oder denen des Jean de Chelles am Südquerhaus der Notre Dame zu Paris.

Zu dem Kreise der Arbeiten am Querhaus der Reimser Kathedrale gehören auch die mit ihrer rückwärtigen Blockkante in den Kapellenkranz des Chores vermauerten Figuren der Engel. Daß sie aus über Eck gestellten Blöcken gearbeitet wurden, geht schon daraus hervor, daß sie in die Ecken der polygonal aufgemauerten Chorkapellen eingefügt wurden. Außerdem läßt sich bei einigen (z. B. beim 4. und 9. von Norden her gezählt. Diese Zählung von Norden her folgt im wesentlichen auch der stilistischen Entwicklung dieser Figuren) noch deutlich die Vorderkante erkennen, wenn auch im Laufe der Entwicklung entsprechend dem Stil der Querhausportale eine Verwischung dieser Kante zugunsten der figürlichen Freiheit erstrebt wurde. Nur wenige mußten an den Stirnseiten der Strebepfeiler, wie der Christus, mit einer Quadratseite des Blockes eingemauert werden. Diese Beobachtung gewinnt an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß Übernahmen nur dann fruchtbar werden, wenn die ihnen innewohnenden Elemente auf verwandte Voraussetzungen stoßen. Im Anschluß an einen kurzen Überblick über die deutschen Figurenportale wird auf diese Frage noch einmal zurückzukommen sein.

Deutschland bleibt im wesentlichen konservativ. So kommt es denn hier zur Gestaltung der Blocksäulenfigur am Bamberger Fürstenportal nach Reimser Anregung. Eine fast antikisierende Körperlichkeit wurde hier an die Säule zu bannen versucht derart, daß die Figur fast die Säule zu ersetzen schien. Die wenigen deutschen Portale mit Säulenfiguren, das nicht mehr vollständig erhaltene Straßburger Südquerhausportal¹⁰¹, sowie die dem romanischen Portal eingefügten Figuren der Bamberger Adams-pforte entstammen solchen französischen Anregungen.

Andere Portale dieser Art wurden gar nicht erst vollendet, wie das von Goldschmidt rekonstruierte Magdeburger Domportal¹⁰², dessen fertiggestellte Teile im Chorinnern vermauert wurden oder das Bamberger Heimsuchungsportal, dessen Teile ebenfalls im Dominnern notdürftig Aufstellung fanden. Das Magdeburger Jungfrauenportal¹⁰³ gehört zu derselben Gruppe. Am Portal der Trierer Liebfrauenkirche¹⁰⁴ treten dann die Figuren tatsächlich an die Stelle von Säulen. Sie stehen frei auf ihren Sockeln überdacht von Baldachinen. Münster in Westfalen¹⁰⁵ bietet keine eigentlichen Gewändefiguren. Es sind Hochreliefs, deren Rückplatten in die Wand seitlich der Tür eingebunden wurden. In Paderborn¹⁰⁶ stehen die Figuren auf polygonalen Sockeln gewissermaßen als Säulenersatz vor der glatten Wand. Über ihnen befindet sich eine Baldachinreihe. In Westerkappeln¹⁰⁷ stehen die beiden Gestalten von Ecclesia und Synagoge in halbrunden Nischen und gehen damit wohl auf das Mindener¹⁰⁸ Südportal zurück.

Dieser kurze Überblick über die deutschen Figurenportale zeigt, daß hier eine besondere Entwicklung vorliegt, die sich nur mit wenigen und zum Teil unvollendeten Ausnahmen an das französische Säulenfigurenportal anschließt. Westfalen geht dabei eigene Wege, indem es südwestfranzösische Vorbilder sucht, die sich der Säulenentwicklung nicht anschlossen.

In welchem Punkte dieses Werdens steht nun die Goldene Pforte zu Freiberg? Indem wir diese Frage stellen, tut sich eine

merkwürdige Doppelheit durch die Verknüpfung zweier verschiedener Stufen der Entwicklung auf. Das System mit der für den Figurenblock ausgesparten Nische und der schiffskielartigen Endung der Ausfasung darüber ist das von Ferrara her bekannte. Die Ausschmückung des Kieles mit den Köpfen bedeutet eine regensburgische Abwandlung. Die Einfügung von nur etwa einem Drittel des Figurenblockes in die Nische aber zeugt für den Willen zur Verselbständigung der Figur und ihrer körperlichen Freiheit.

Damit steht die Goldene Pforte ganz in den Bestrebungen, die wir an den Querhausportalen der Kathedrale von Reims feststellten, sowie an den aus derselben Bildhauergruppe stammenden Chorengeln, die wie Freiberg aus der Blockkante gearbeitete Figuren darstellen. Die Voraussetzungen für die angestrebte Verselbständigung der Figur sind bei dem Freiburger Künstler in der sächsischen Grabplastik zu suchen, die in Hildesheim sogar nischenartige Umrahmungen geschaffen hatte. Genauso lassen sie sich von den Chorschränken in Hildesheim und Halberstadt und ihrer Abstammung von den Schreinen des Rhein-Maasgebietes (Beenken) herleiten, zumal diese Schreinkunst in ihrem plastischen Stil aus dem Umkreise des Nikolaus von Verdun sich auf die Plastik an der Kathedrale von Laon auswirkte und auch nicht ohne Einfluß auf den Stil der Reimser Querhausplastik gewesen zu sein scheint.

Im Aufbausystem hält sich die Goldene Pforte dem allgemeinen Stand der Architektur in Deutschland und besonders der Bau-
schule der Markgrafen von Meissen entsprechend an die ältere Tradition. Denn bei allen französischen Einflüssen in der Ausführung der Figuren hat sich das Säulensystem nicht ausgewirkt. Nicht einmal der in Bamberg auftretende Kompromiß der Blocksäulenfigur fand Anwendung. Auch die westfälischen Lösungen stehen in keinem Zusammenhang mit Freiberg, da dort nicht von der Blockkante, sondern der Blockseite ausgegangen wurde in Gestaltung und Einfügung der Figuren.

So ergibt sich aus dieser Zusammenstellung, daß der Freiburger Bildhauer Teile der frühesten Plastik der Reimser Querhausportale und der Chorengel gekannt haben muß. Doch wird er nur bei der Entstehung dieser Arbeiten in der Werkstatt zugegen gewesen sein. Damals waren sie noch für die erste Planung der Westfront gedacht. Den Aufbau selbst dürfte er nicht mehr gesehen haben. Denn während der Meister des Westportales der Liebfrauenkirche in Trier sein Gewändesystem dem nunmehr am Querhaus in Reims verwendeten nahezu abkopiert, benutzt der Freiburger Meister nur Elemente, die in einer Bildhauerwerkstatt von Bedeutung waren. Da ihm aus der heimatlichen Lehre die über Königslutter bekanntgewordene Form der lombardischen Blockkantenfigur wohl geläufig gewesen sein wird, nimmt er in Reims die Blockkantenfiguren der Chorengel zum Vorbild. Interessanterweise verknüpft er dieses System noch mit einem Reimser Säulenfiguren-Motiv. Er übernimmt die büstenartigen Konsolfiguren vom linken Gewände des Gerichtsportales, um seine Gewändefiguren darauf zu stellen, bezieht sie aber in den Block mit ein. Der Bamberger Meister dagegen sieht von solchen Konsolfigürchen ab. Sie waren, als er nach Reims kam, dort schon nicht mehr üblich (bereits im rechten Gewände des Gerichtsportales sind sie nicht mehr vorhanden). Er lernte wesentlich von jener aus der Werkstatt des Peter-Pauls-Meisters hervorgegangenen Bildhauergruppe, die an den Tabernakelfiguren der Höhe des Nordquerhauses tätig war. Nach Panofsky bedeutet diese Gruppe bereits eine dritte Phase in dem Reimser Skulpturschaffen und reicht zeitlich über den nach der Planänderung im Westen hinzugezogenen Amienser Meister hinaus.

Halten wir an diesem Punkte der Darstellung nochmals kurz ein. Es ergab sich im bisherigen Verlauf, daß der Bau der Freiburger Marienkirche aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist, die für die Wettiner arbeitete. Die Goldene Pforte wurde diesem Bau als aufwendiges Prachtportal angefügt. Ihre Orna-

mentik steht in engstem Zusammenhange mit der Nachfolge der Königsliutterer Schule innerhalb desselben wettinischen Baubereiches. Allein der Bildhauer scheint mit seinen westlichen Einflüssen gegen die auf südliche Tradition aufgebaute heimische Richtung zu verstoßen.

Es gilt also zunächst, sein Werk und seine künstlerische Herkunft zu betrachten, ehe aus den gesammelten Einzelerkenntnissen die Konsequenzen gezogen werden.

Die Untersuchungen im Mauerwerk des südlichen Querhauses der Marienkirche ergaben, daß die Pforte erst gelegentlich des spätgotischen Neubaues hierhin versetzt wurde. Damit wird die von Goldschmidt angenommene Planänderung von dem ehemaligen romanischen Querschiffsportal zu der Konzeption des Bildhauers einschließlich der dabei erfolgten Wiederverwendung des schon zugehauenen romanischen Tympanons hinfällig. Desgleichen trifft Panofskys Annahme der drei Stadien des romanischen Portales, der spitzbogigen Umgestaltung durch den Bildhauer und die Rückkehr zum Rundbogen nach Bamberger Vorbild nicht mehr zu. Vielmehr muß der Vorgang so gesehen werden, daß der Aufbau des Portales und die Herrichtung der Blöcke für den Bildhauer bereits begonnen worden waren, bevor dieser zur Ausführung eintraf, der dann die endgültige Versetzung folgte. Die Zusammenarbeit wird sich also erst im Verlaufe der Arbeiten ergeben haben.

D. Die Skulpturen der Goldenen Pforte

1. Die Gewändefiguren

Die Figuren werden der Reihe nach von links außen beginnend betrachtet und dann von rechts innen nach außen weiterverfolgt.

Der Prophet Daniel

Er ist als jugendlich eleganter Typus dargestellt, so als wollte er in das Portalinnere hineinschreiten. Dabei ergibt sich eine leichte Körperdrehung in der Hüfte, die in der Frontalansicht

und der linken Seitenansicht etwas geschraubt wirkt. Diesen Eindruck ruft vor allem das Übereinanderstellen der Beine hervor. Es wird nicht ganz klar aus der Stellung, welches Bein als Stand- und welches als Spielbein gedacht ist, wenn auch der linke Fuß mit voller Sohle aufgesetzt wurde. Doch ist gerade dieses Bein etwas zurückgesetzt. Diese Eigentümlichkeiten werden der Bindung an den Block zuzuschreiben sein. Denn sonst zeigt der Daniel eine beherrschte Körpermodellierung, die in der Heraushebung von Schultern und Armen unter dem Mantel und in der Durchführung der Beine sichtbar wird. Der Kopf ist jugendlich glatt mit breitem Unterkiefer, kleinem rundlichem Kinn und nur geringfügiger Wölbung der Augenbrauen gegeben. Die große Form scheint wichtiger als Fülle von Details. Das trifft auch für die Faltengebung zu. Mit großem Schwung zieht sich der Mantel vor der Brust herum und endet in einer Schlaufe. Durch das Raffen des kurzen Röckchens wird zwischen den Beinen und an der rechten Seite die Bildung von Dreiecksfalten bewirkt, die schon fast schüsselförmigen Charakter annehmen. An der phrygischen Kappe und den Beinlingen tritt goldschmiedeartiger Schmuck auf.

Ein fast genaues Vorbild für Tracht und Haltung des Daniel fand sich unter den Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Leider ist von dem originalen Zustand nichts mehr erhalten. Doch mag der Fundbericht von Quasts im Kunstblatt (1854, Nr. 52) mit dem beigelegten Nachstich einen Eindruck zu vermitteln. Deutlich geht aus dem Vergleich hervor, daß in Freiberg dieselbe Tracht und eine fast ähnliche Haltung angewendet wurde. Nur ist der Daniel der Goldenen Pforte einmal in der Beinstellung und zum anderen in dem Halten des Spruchbandes unterschieden. Beides dürfte aber bei der plastischen Gestaltung durch die Blockform bedingt sein. Dazu kommt noch, daß die Freiburger Schreitstellung in dem Evangelisten Johannes am rechten Gewände innen eine Entsprechung findet, daß diese beiden Figuren durch Bewegung und Blick zu einer Gruppe

zusammengeschlossen sind. Es kommt also dem Bildhauer darauf an, einen Kontakt zwischen den Gewändefiguren zu schaffen, sie über die ikonographischen Zusammenhänge hinaus auch in Haltung und Darstellung zu vereinen und nicht nur statuarisch gegenüberzusetzen. Am Lettner der Klosterkirche zu Wechselburg taucht dieselbe Figur nochmals auf. Hier war durch die Einstellung in die besonderen Nischen die Möglichkeit eines Kontaktes zwischen den Gestalten nicht so gegeben wie an dem Portal. So wird diese Figur breiter gestaltet. Sie steht dem in Halberstadt gemalten Daniel näher. Auch das Spruchband wird hier wie in Halberstadt vor dem Leib entfaltet und mit beiden Händen gehalten. Der Daniel der Goldenen Pforte dagegen hält es nur mit der Linken und greift mit der Rechten in seinen Rock. Er motiviert damit die auch in Halberstadt vorhandene Raffung des Rockes, die den goldschmiedeartigen Schmuck auf dem rechten Oberschenkel erkennbar machen soll. Es scheint also für den Freiburger Bildhauer charakteristisch zu sein, daß er sich bemüht, natürliche Zusammenhänge zu schaffen.

Dadurch, daß der Danieltypus noch einmal auftritt in dem jüngsten der drei Könige auf der Anbetung im Goslarer Evangeliar, wird ein gewisser Weg gewiesen. Die Anregung durch die Malerei scheint eine Rolle gespielt zu haben. Es muß auffallen, wie in Wechselburg, in der Halberstädter und Goslarer Malerei die Standmotive jeweils fast identisch sind, während die Haltung des Oberkörpers dem jeweiligen Zweck der Darstellung entsprechend gewisse Abwandlungen erfuhr. Sie alle werden auf ein gemeinsames Vorbild zurückgreifen. Entstammen doch die Künstler alle einem gemeinsamen Kreise. Für den Freiburger hat Goldschmidt die Zusammenhänge mit der Halberstädter Skulptur aufgewiesen. Das Goslarer Evangeliar verbindet sich diesem Kreise, hat doch sein Verfertiger für den Halberstädter Propst Johann Semeca noch ein Missale mit verwandten Miniaturen geschmückt. Die Wechselburger Skulpturen schließlich sind abhängig von denen in Freiberg.

Die Maße:

Höhe des Figurenblockes: 126 cm. Breite und Tiefe: 31–32 cm.

Ergänzungen:

Nase, 2 Finger der linken Hand, Zeigefinger der rechten Hand, Teile des Spruchbandes.

Die Königin von Saba

Sie steht völlig frontal im Gewände. Nur der Kopf ist ein wenig nach außen, dem Eintretenden entgegengewandt. Ihr rechtes Bein hat sie kaum spürbar in der Blickrichtung seitwärts versetzt, so daß sich das leicht eingeknickte Knie unter dem langen, oberhalb der Hüfte gegürteten Gewand, durchdrückt. Dieses Gewand ist so lang, daß sein unterer Saum auf den Füßen aufliegt. Dabei schiebt sich der Stoff oberhalb der Füße zu schrägen Querfalten ineinander. Das tut nur ein in sich schwerer Stoff. Außerdem hat sie einen Mantel umgehängt, der an der rechten Schulter von einer Schließe zusammengehalten wird. Mit der rechten Hand ergreift sie ein Spruchband, das sich vor ihrer Brust entfaltet. Die Linke faßt in die vordere Kante des Mantels und hebt diesen in Gurthöhe etwas an. Gleichzeitig damit hält sie das untere Ende des Spruchbandes. Im Kopftypus unterscheidet sie sich etwas durch die im Verhältnis zu anderen Figuren flach liegenden Augen. Die Brauenlinie wird dadurch nur wenig gekennzeichnet. Der Unterkiefer ist wiederum breit und kräftig gebildet. Auffällig an dieser Figur sind die Falten. Sie sollen den natürlichen Fall des Gewandes wiedergeben. Der Künstler müht sich um die Schilderung des Stofflichen. In dem gerafften Mantelende an der linken Seite treten ebenfalls Dreiecksfalten auf, die als Vorläufer der Schüsselfalten gelten können. Entscheidend aber dürften jene Schiebefalten oberhalb des rechten Fußes sein. Sie treten meines Wissens erstmalig bei dem Meister der Verkündigungsgruppe in Amiens auf. Von dort übertragen sie sich nach Reims auf die gleichnamige Gruppe im mittleren Westportal. Damit

hat die Verbreitung dieses Motivs eingesetzt. Der größeren Drastik des Stiles entsprechend zeigte es sich bei der jüngeren Werkstatt in Bamberg und schließlich auch in Naumburg. Ein Vergleich der Falten in Freiberg und Bamberg (Kaiserin Kungunde, Heimsuchung) zeigt, wie sehr Bamberg dem eigenen Stil nach umgeformt hat. Die Freiburger Formulierung kann also kaum von Bamberg angeregt worden sein. Sie steht der Reimser Umformung des Amienser Vorbildes am nächsten. Sollten sich hier die gleichen Grundlagen in der Kenntnis französischer Kunst für Freiberg und Bamberg andeuten?

Die Maße:

Höhe des Figurenblocks: 126 cm. Grundfläche 31×32 cm.

Ergänzungen:

Nase-, Mund- und Kinnpartie, 3 Finger der rechten Hand, Stück des Spruchbandes. Partien des Mantels am rechten Unterarm und an der linken Seite.

König Salomo

In völlig frontaler Haltung steht der König Salomo im Gewände. Doch wie schon die Königin von Saba durch den leichten Kontrapost und die Blickwendung nach außen etwas von der Strenge dieser Frontalität abwich, so auch ihr Nachbar Salomo. Durch eine geringfügige Hüftdrehung wendet sich der Oberkörper zusammen mit dem Blick leicht portaleinwärts.

Er trägt ein langes, in der Taille gegürtetes Gewand mit weiten Dreiviertelärmeln und Aufschlag. Außerdem hat es einen Koller, welcher ornamental geschnitten über die Schulter bis zum Oberarm herabreicht. Unter den Ärmeln schaut das eng gefältelte Hemd hervor. Der weite Mantel ist auf der rechten Schulter durch eine Schließe zusammengehalten. Den unteren Saum hat er über den linken Unterarm geschlungen.

In der linken Hand trägt Salomo sein Königszepter, das er merkwürdigerweise zwischen Daumen und Zeigefinger hält. Dabei liegen der Zeigefinger und Mittelfinger auf dem Schaft

desselben auf. Mit der erhobenen Rechten ergreift er die Rolle eines Spruchbandes, das sich vor seiner Brust bis über den linken Oberarm entfaltet. Sein Antlitz ist jugendlich weich modelliert. Die Augen liegen in sehr flachen Höhlen, wodurch sich die Brauenlinie kaum abzeichnet. Der Mund ist im Verhältnis zu dem breiten Unterkiefer und dem rundlichen Gesicht recht klein, ebenso das rundliche Kinn. Die Krone erscheint wie bei der Königin von Saba reich ziseliert. An den Füßen trägt er eine Art Sandalen. Das auffälligste Element seiner Kleidung ist der Brustkoller. Er findet sich, in genau derselben Weise zugeschnitten, auf dem Blatt fol. 90 des Wolfenbütteler Musterbuches wieder. Es zeigt eine Darstellung der Könige und Propheten. Unter ihnen befinden sich auch David und Salomo. Beide tragen das besagte Koller. Weiterhin wird hier der Salomo ebenso jugendlich abgebildet, wie das an der Goldenen Pforte der Fall ist. Dieser jugendliche Typus muß beachtet werden, da er ja sonst, vor allem in Frankreich, als bärtiger älterer Mann geschildert wird. In Sachsen findet sich der jugendliche Typus ferner in den Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und in Wechselburg am Lettner. Letzterer ist abhängig von Freiberg, nur in der Ausführung derber, und in den Proportionen breiter. Bei den Darstellungen in Halberstadt und Wechselburg fehlt der Koller.

Maße: Höhe des Blockes: 126 cm, Grundfläche 36×37 cm. Ergänzungen: Nase, Finger der linken Hand, verschiedene Stellen am Mantel, Stück am rechten Ärmelüberschlag, Stück des Szepters zwischen Hand und Kugel, 2 Finger der rechten Hand.

Johannes der Täufer

Johannes der Täufer trägt einen langen, gegürteten Rock und darüber einen mit Lammfell besetzten Mantel. Dieser ist über der rechten Schulter zusammengeknötet. In der rechten Hand hält er die Scheibe mit dem Lamm. Die Linke rafft die rechte

Mantelkante in Gürtelhöhe und stützt gleichzeitig die Scheibe. Dadurch umspannt das Rückteil des Mantels eng den Körper. Es bilden sich lange, parallele Zugfalten und an dem überflüssigen Stoff vor dem Leib kleinere Knickfalten. Das zeugt von großartiger Beobachtungsgabe und Freude am Stofflichen. Überhaupt zeigt die ganze Gestalt eine außerordentliche Reife der Auffassung. Eine starke innere Bewegung bestimmt die Haltung im Gewände. Die Frontalstellung ist völlig aufgegeben. Johannes steht schräg zur Tür gewendet, so daß an seiner rechten Seite zwischen Rücken und Gewände der Block sichtbar wird. Seinen Blick richtet er aufwärts zum Tympanon. Es scheint, als schaue er auf das Kind im Schoße Mariens. Die Gesichtszüge sind in prophetischer Ahnung von dem zukünftigen Leidensweg dieses Kindes erfüllt.

Das Antlitz mit seinen stark vortretenden Backenknochen ist glatt modelliert. Die locker gewellten Kopf- und Barthaare, der kleine, leicht geöffnete Mund, die schmerzhaft hochgezogenen Augenbrauen und die beiden senkrechten Fältchen über der Nasenwurzel verraten das höhere Alter. An den Händen treten die Sehnen hervor.

Besonders auffällig sind der „s“-förmige Körperschwung in der rechten Seitenansicht und das betonte Ausladen des rechten Oberarmes in der Vorderansicht, sowie das leicht seitwärts vorgesetzte Spielbein. Diese Elemente treten erstmals in Frankreich auf bei Petrus und Andreas am Gerichtsportal der Kathedrale zu Reims. Von diesen beiden Figuren dürften der Meister der Reimser Heimsuchung und auch der der Bamberger Heimsuchung gelernt haben. Ebenso übernimmt Villard de Honneourt diesen Bewegungstypus in sein Skizzenbuch, wobei er den Reimser muldenförmigen Faltenstil zeichnerisch wiedergibt. Gegenüber den genannten Beispielen ist bei dem Freiburger Johannes der Körperschwung weit gelöster und flüssiger, die Faltengebung großzügiger.

Maße: Höhe des Blocks: 126/127 cm. Grundfläche: 36 : 37 cm.

Ergänzungen: Rechte Nasenfläche, Stück über dem rechten Auge, Stück vom Kopf des Lammes.

Johannes der Evangelist

Der Hinwendung zur Tür bei Johannes dem Täufer entspricht eine ebensolche bei Johannes dem Evangelisten gegenüber. Während der Täufer sich mehr mit Oberkörper und Kopf der Tür zudreht, richtet der Evangelist seinen Blick nach außen dem Eintretenden entgegen und schreitet, durch eine Hüftwendung bedingt, in das Portal hinein. Seine Blickrichtung verbindet ihn in äußerst geschickter Weise mit dem vom linken Gewände außen herantretenden Daniel.

Über dem langen Untergewand trägt er einen Mantel. Dieser ist von der rechten Seite her um den Leib über die linke Schulter nach hinten geworfen, über den rechten Arm wieder nach vorn genommen und nochmals über die linke Schulter geschlagen. Mit der rechten Hand rafft er den Mantelsaum und stützt gleichzeitig die von der Linken gehaltene Schriftrolle.

Der Kopf ist rundlich, mit kleinem Mund und Kinn, fleischig gerundetem Unterkiefer und flach gewölbter Brauenlinie. Der Haaransatz über der breiten Stirn erscheint leicht geschwungen und wirkt kalottenartig glatt. Die Haare selbst sind wie eingeritzt gegeben. Nur an den Seiten werden sie in wellige Strähnen zusammengefaßt. Dieselbe Art der Haarbehandlung tritt in Wechselburg bei dem Johannes des großen Triumphkreuzes auf. Die Stellung des Evangelisten mit dem schreitend vorgesetzten linken Bein und dem zurückgesetzten rechten Fuß, mit der im Gegensatz zu der leicht angehobenen linken Schulter fallenden rechten und der schwachen Drehung des Oberkörpers entspricht einem häufig vorkommenden Schema. Sehr ähnlich zeigt es bei noch stärkerer Hüftdrehung der Johannes im rechten Gewände des Bamberger Fürstenportales. Stilistisch haben jedoch die beiden Figuren nichts miteinander gemein. Bachem verwies auf die

Hildesheimer Chorschranken¹⁰⁹, wo ein verwandtes Bewegungsmotiv links neben dem Heiligen Bernward erscheint. Gewiß begleiten dort die Falten in langen Strähnen das vorgeschobene Bein und lassen den Leib kugelig heraustreten wie in Freiberg. Gewiß bieten Miniaturen im Brandenburger Evangelistar¹¹⁰, im Landgrafenpsalter¹¹¹, im Wolfenbütteler Musterbuch¹¹² und auch die Wandmalereien in der Halberstädter Liebfrauenkirche¹¹³ nahestehende Motive. Doch erst in Frankreich findet sich die nächste Vereinigung von Bewegungsmotiv und Stil. In der äußersten Archivolt des nördlichen Westportales der Kathedrale zu Laon befindet sich die Gestalt eines nicht zu benennenden Mannes, der nach rechts ausschreitet. Es handelt sich um dieselbe Art der unter dem Gewande hervorgehobenen Körperlichkeit, dasselbe um das vorgesetzte Schienbein kurvende Mantelende mit seinen langen Zugfalten, die an dem deutlich herausgearbeiteten Knie verlaufen. Außerdem taucht hier in dem über den linken Arm herabhängenden Mantelende der flatternde Schwung auf, der auch das Untergewand des Freiburger Johannes an dem zurückgestellten Fuß kennzeichnet.

Nun steht diese Laoner Archivoltenfigur nicht allein. In den Glasfenstern der Kathedrale erscheinen dieselben Motive, etwa in dem Verkündigungsbilde. Die Betonung des kleinen, rundlich spitz gebildeten Knies und die Art der Faltengebung an Mantel und Untergewand zeigt die Miniatur des Weltgerichtes aus dem Ingeborgpsalter in dem das Kreuz und die Dornenkrone tragenden Engel rechts neben Christus. Auch das nach hinten ausschwingende Untergewand findet hier seine Parallele.

Diese Beziehungen scheinen tatsächlich von Bedeutung zu sein, wenn man bedenkt, daß das Tympanon des nördlichen Westportales in Laon mit der Anbetung der Könige in dem Freiburger Tympanon seine thematische Wiederholung gefunden hat. Aus den Archivolten dieses Portales stammte ja die angeführte Laoner Archivoltenfigur. Im Sturz des dortigen Gerichtsportales treten die genannten Motive gleichfalls auf.

Maße: Höhe des Blocks: 126/127 cm. Grundfläche: 36 : 32 cm.
Ergänzungen: Teile der linken Hand.

König David

Als einzige von allen Gewandfiguren der Goldenen Pforte steht der König David in Haltung und Blick völlig frontal. So wirkt es fast ein wenig unmotiviert, daß sein rechtes Bein als Spielbein behandelt ist und das eingebeugte Knie sich deutlich unter dem gegürteten Gewande abzeichnet. Diese Stelle ist in der Faltengebung und dem durchscheinenden Oberschenkel wie bei derselben Partie der Königin von Saba gebildet.

Über dem Gewande trägt er den auf der rechten Schulter durch eine Schließe zusammengehaltenen Mantel, dessen Saum über dem linken Arm hängt. Mit beiden Händen hält er seine Harfe, wobei die unterstützende Linke noch zwischen Zeigefinger und Daumen das Zepter und ein Spruchband ergreift.

Das gekrönte Antlitz ist rundlich mit breitem Unterkiefer, der durch die etwas schematisch angeordneten Bartlocken verdeckt ist. Ein kleiner Mund, breite, kurze Nase und tief in ihren Höhlen liegende Augen mit flach gewölbter Brauenlinie kennzeichnen das Gesicht. Die Modellierung ist glatt. Auf besondere Einzelheiten, das Alter zu verdeutlichen, wird verzichtet bis auf die eingetiefteren Falten von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln. Wie bei Johannes dem Täufer wird es nicht durch faltige Oberflächenbehandlung, sondern allein durch die Modellierung dargestellt.

Die Faltengebung an Gewand und Mantel in ihren langen Zügen ist großförmiger geschildert als bei den übrigen Figuren. Sie steht der Königin von Saba am nächsten, wenn auch die Stege etwas abgerundeter erscheinen. Ein fast genaues Ebenbild in Gewandung und Kopftypus zeigt das Blatt fol. 90 des Wolfenbütteler Musterbuches, das ja schon beim König Salomo herangezogen wurde. Ein verwandter Gesichtstyp liegt ferner in der Wandmalerei der Halberstädter Liebfrauenkirche (Brust-

bild mit einem ebensolchen der Ecclesia darunter), und in dem Donaueschinger Psalter (Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Hs. 309 fol. 52b). Dort taucht im unteren Bogen der Initiale B ein sitzender David auf, der auch dieselbe Form der Harfe zeigt.

Eine vergrößerte und mehr in die Breite gehende Nachbildung des David befindet sich am Wechselburger Lettner. Die dortige Bemalung scheint auf alte Vorbilder zurückzugehen, zumal die Ornamentierung des Saumes sich an die in dem genannten Blatt des Wolfenbütteler Musterbuches anschließt.

Maße: Höhe des Blocks: 126 cm. Grundfläche: 36 : 52 cm.

Ergänzungen: Nasenspitze, Teile der Leier links, unbedeutende Partien am Mantel links und rechts.

Bathseba

Wie Johannes der Täufer hat die Bathseba die Frontalstellung zum Gewände aufgegeben. Sie steht schräg zu der Diagonalachse des über Eck gestellten Blockes, aus welchem sie gearbeitet wurde. Dadurch entsteht in Verbindung mit dem seitwärts gesetzten und im Knie gebeugten linken Bein an ihrer linken Seite ein freier Raum zwischen Rücken und Block. Ihre Kleidung hat die reichste Durchbildung erfahren. Sie trägt ein Diadem und die Krone über dem Kopftuch, welches sich noch um den Hals legt und auf ihrer linken Schulter über den Mantel herabhängt. Dieser wird vor der Brust durch eine Schließe zusammengehalten. Darunter entfaltet die linke Hand das Spruchband. Die rechte rafft beide Kanten des schweren Mantels in Hüfthöhe und umfaßt mit dem Zeigefinger das Zepter. Dadurch fällt die linke Mantelkante in weitem Bogen über den linken Oberarm. Die unteren Säume des Gewandes lassen das Vorhandensein zweier Röcke vermuten. In der weiten Mantelöffnung ist ein reich verzierter Gürtel sichtbar. Eine ähnliche Zier weist das linke Armbündchen auf.

Diese Statue hat neben Johannes dem Täufer die freieste Ponderation. Sie zeigt in ihrer linken Seitenansicht einen ähnlich bewegten Umriß, der durch eine dem Johannes fast identische Körperhaltung bedingt ist. Wie bei ihm sind auch für die Bathseba westliche Einflüsse anzunehmen, zumal diese Körperhaltung noch mehrmals in der Gruppe der Freiburger Plastiken erscheint. So ist ihr die männliche Figur auf der einen der noch erhaltenen Freiburger Lettnerplatten abgesehen. Die Bathseba verwendet das Motiv im Gegensatz zu der an die Rückfläche gebundenen Lettnerfigur spiegelverkehrt und mit der Schrägstellung. Ihr verwandt erscheint es dann nochmals mit etwas abgewandelter Faltengebung im Typanon in Gestalt jenes Engels, der Joseph zur Flucht nach Ägypten ermahnt.

Unterschiedlich ist jedoch die Fältelung. Sie ist bei der Bathseba wesentlich feinsträhniger. Vor allem die senkrecht vor ihrem rechten Bein fallenden sind engstens verwandt mit denen des Aaron. Am Saum wirken sie eckig, hervorgerufen durch zwei kantige Stege, die sich unterhalb des Gürtels in einer Spitze vereinigen, da Bathseba als einzigste der Figuren ihr Gewand ohne Überfall gegürtet hat.

Durch die Mantelraffung ergeben sich vor der Körpermitte tiefe Dreiecksfalten, die wie beim Daniel und der Königin von Saba eine Vorstufe der Schüsselfalten darstellen. Der Saum des untersten Rockes berührt den Boden und schiebt sich über dem linken Fuß zusammen wie bei der Maria im Tympanon.

Das Strähnige des Faltenstiles mit den scharfen Kanten scheint heimisch bedingt zu sein. Verbunden mit einem ähnlichen Standmotiv findet es sich bei einer Zeichnung, die in die Handschrift der Homilien des Heiligen Gregor (Leipzig Universitätsbibliothek, Hs. 325) eingefügt wurde und dem Wolfenbütteler Musterbuch ebenso nahe steht wie dem Goslarer Evangeliar. Sie zeigt einen jugendlichen Heiligen mit lockigem Haar. In den unteren Teilen ist das Blatt leider stark abgerieben. Dennoch wird die Betonung des vorgestellten Oberschenkels durch

darübergelegte Parallelfalten und seine Absetzung durch die Dreiecksfalten vor dem Leibe deutlich. Letztere deuten sogar in der Zeichnung auf die Schüsselform hin.

Maße: Höhe des Blocks: 126 cm. Grundfläche: 36 : 33 cm.

Ergänzungen: Partien am Mantel unterhalb der rechten Hand.

Aaron

Der Hohepriester Aaron steht in derselben Schrägstellung im Gewände wie seine Nachbarin Bathseba. Doch ist seine Haltung ruhig und unbewegt. Das gestattete dem Künstler, den Block zu verdecken, der bei dem bewegten Rückenkontur der Bathseba und des Johannes sichtbar wurde. Dafür ergeben sich aus dem Abweichen der Figurenfront von der Diagonalen des über Eck gestellten Blockes Unregelmäßigkeiten in der Proportionierung, die bei den beiden anderen Figuren durch die Bewegung vermieden werden konnten. Gemeint sind der etwas zu kurze linke Oberarm und die nach rechts ausladende Hüfte.

Er ist mit einem langen Rock, einem darüber gezogenen kürzeren, geschürzten Rock und einem Umhang bekleidet. Zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand hält er den blühenden Stab, in der rechten Handfläche ein bauchiges Gefäß, welches durch einen Metallaufsatz zu einer Kanne ergänzt wurde.

Der Kopf erscheint durch den langen Bart etwas länglicher als die übrigen, ohne es wirklich zu sein. Das hohe Alter ist diesmal durch die faltige Behandlung der Oberfläche gegeben. Waagerechte Stirnfalten, zwei kleine, senkrechte Fältchen über der Nasenwurzel und streng von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln abfallende Züge durchfurchen das Antlitz. Der Blick ist nach innen gekehrt. Die Augenbrauen sind hochgezogen, die Nase ist verhältnismäßig kurz und breit, der Mund klein. Eine turbanähnliche Priesterkappe verdeckt die Haare fast völlig. Der lange, zweigeteilte Bart fällt wellig in zu schmalen Strähnen gesammelten Locken.

Die Rockfalten laufen gerade, sich nach unten zu etwas verbreiternd, herab. Sie sind so kantig, daß sie am Saum vor- und zurücktretende Rechtecke bilden. Dabei sind die Kanten dieser Rechtecke stegartig geformt. Diese Art der Faltengebung fand sich bereits bei der Bathseba. Sie tritt außerdem am Tympanon auf und wird auch in den Archivolten zu verfolgen sein.

Es liegt demnach nahe, entsprechend dem ikonographischen Vorbilde des Tympanons auch die beschriebene Faltenbildung in Laon zu suchen. Tatsächlich findet sie sich dort in dem Tympanon des mittleren Westportales mit der Marienkrönung, und noch klarer als dort ausgebildet in den Resten der Marienkrönung des einstigen Westportaltympanons von Braisne, das als Schulwerk von Laon gilt.

Maße: Höhe des Blocks: 126 cm. Grundfläche: 33 : 36 cm.

Ergänzungen: Das Gefäß oberhalb der Kugel durch einen eisernen Kannenhals, das Stück der Gerte zwischen Ohr und Schulter.

2. Die Konsolfigürchen zu Füßen der Gewändefiguren

Die Gewändefiguren stehen bis auf Bathseba mit ihren Füßen auf den Rücken kleiner Konsolfigürchen, welche mit aus dem Figurenblock gearbeitet sind. Sie haben attributiven Charakter und stellen dar:

Bei Daniel einen Löwenkopf.

Bei der Königin von Saba ein Äffchen, welches sich mit beiden Armen an den Kopf greift.

Bei Salomo zwei Drachen, deren Köpfe ergänzt sind.

Bei Johannes dem Täufer einen weiblichen Kopf, der wohl als Salome zu deuten sein wird.

Der Evangelist Johannes schreitet über den Rücken eines bärtigen Königs, der mit beiden Händen in seinen Backenbart faßt. Es dürfte sich wohl um Domitian handeln, unter dessen Herrschaft Johannes das Martyrium in siedendem Öl erlitt.

Beim David wird zwischen den Füßen ein mit Blättern bedeckter jugendlicher Kopf, wohl Absalom, sichtbar.

Bathseba steht auf Weinlaub mit einzelnen herabhängenden Trauben.

Zu Füßen des Aaron erscheinen drei Köpfe, von denen der mittlere bärtig, die seitlichen jugendlich gegeben sind. Der rechte jugendliche wurde ergänzt. Das Original befindet sich im Freiburger Stadt- und Bergbaumuseum.

Derartige Darstellungen zu Füßen der Hauptgestalten, als Kennzeichnung des Bösen oder auch als Attribut verwendet, treten um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich auf. Die Nachzeichnungen Montfaucon's zeigen sie an den Gewänden der zerstörten Westfassade von St. Denis. Ferner finden wir sie an dem umstrittenen Nordportal daselbst, in Senlis, in Reims am Gerichtsportal und bei den Propheten des rechten Gewändes am südlichen Westportal und in Chartres am nördlichen Querhausportal. Dabei wird erst in Reims aus diesen Gestalten eine echte Tragefigur. Die anfänglich noch frei bewegte Gestalt wird in ihrer Entwicklung der architektonisch übergeordneten Konsolplatte angepaßt und erhält so den Charakter eines ornamenthaften Baugliedes. Chartres beispielsweise schließt sich in seiner Lebendigkeit noch mehr an die vorangegangenen älteren Typen an. In Reims am Gerichtsportal dagegen sind diese Figuren mehr architektonisch gedacht und gestaltet. Sie scheinen hier ihren Leib geradezu senkrecht in die hinter ihnen liegende Säule zu stecken. Dadurch gewinnt ihre Aufsicht fast einen Büstencharakter, zumal die für diese Ansicht wesentlichen Körperteile auch besonders herausgearbeitet wurden¹¹⁴.

Dieser Büstencharakter liegt nun auch in Freiberg vor. Nur ist er hier noch klarer und motivierter, da die Gestalten wie eine Büste auf der Deckplatte des darunter befindlichen Säulenkapitells aufliegen. Fast wirkt Freiberg, als hätte man den Typ der am linken Gewände des Reimser Gerichtsportales vorgefundenen Konsolfiguren nur auf die am dortigen rechten Gewände vorgefundenen Würfelsockel aufgelegt.

Eine Zwischenlösung bietet Chartres-Süd. Dort stehen die Ge-

wändefiguren auf Platten, welche sich hinter dem Rücken der Konsolfiguren nach unten trichterförmig verjüngen. Aus ihrer Vorderseite wurde ein Segment für den Kopf der Konsolgestalt herausgeschnitten. Diese Form wirkt sich ebensowenig auf Freiberg aus, wie die Trennung von Gewände- und Konsolfigur durch einen polygonal geschnittenen Baldachin, welche im Verlaufe der zwanziger Jahre in Amiens entsteht. Demnach müssen wir uns hinsichtlich der Freiburger Konsolfiguren an die Entwicklungsstufe von Reims halten. Das ist um so bedeutsamer, als ja bereits eine ganze Reihe von Einzelementen der Freiburger Gewandefiguren auf dasselbe Reimser Gerichtsportal zurückzuführen waren.

3. Die Blattornamentik hinter den Köpfen der Gewandefiguren

Sie war durch die Einstellung des Figurenblocks in die für ihn gedachte Nische bedingt und dient als Übergang zu den schiffskielartigen Enden der als Fase gemeinten Gesamtanordnung. Das Blattwerk ist nicht bei allen Figuren gleich.

Beim Daniel, Salomo, Aaron und der Bathseba besteht es aus reliefartig flachen Blättern, die hinter den Rücken der Gestalten herauswachsen und sich nach oben kelchartig verbreitern. Bei den beiden Johannes liegt im Grunde derselbe Blättypus vor, nur viel bewegter mit Einrollungen an den Spitzen, wie sie von den Kapitellen her bekannt sind und dort als ein Nachklang der Königslutterer Schule erwiesen wurden. Ein dritter Typ hinter dem Haupte der Königin von Saba zeigt zwar dieselbe malerisch bewegte Form des Blattwerkes, doch fehlen die Einrollungen der Blattspitzen. Dafür rollt sich jeweils das ganze Blatt mit Raum gewinnender Kraft. Im einzelnen sind sie fiedriger, die Rippen in Haupt- und Nebenrippen differenziert.

Königslutterische Augenbildungen finden sich bei allen drei Blättypen. Beim David ist das Blattwerk nicht zur Ausführung gekommen. Daß es geplant war, zeigen die seitwärts und hinter dem Kopf stehengebliebenen Bossen.

4. Die Köpfe in den schiffskielartigen Endungen über den Pfeilerfasen

Es sind drei Menschen-, drei Tierköpfe und zweimal ein sich schnäbelndes Taubenpaar dargestellt. Letztere sind beide im heutigen Zustande ergänzt. Eines der Paare aber geht sicher auf ein Original zurück. Ein Bruchstück desselben fand ich in einem Trümmerhaufen auf dem Grünen Friedhof und übergab es dem Museum in Freiberg.

Die Köpfe über den beiden Königinnen sind einander sehr ähnlich. Die Haare kräuseln sich locker, fast wirr. Die Augen liegen tief in den Höhlen unter hochgezogenen Brauen. Ein gewisses Alter deutet sich durch eingeritzten Backen- und Lippenbart in die sonst glatte Oberflächenmodellierung an. Nächstverwandte Elemente finden sich im Kopfe Johannes des Täufers, sowie manierterter in Anordnung und Ausführung beim David. Der lachende Jüngling über dem Salomo zeigt dieselbe Haarbildung und hat mit Johannes dem Täufer den leicht geöffneten Mund gemeinsam. Dafür liegen die Augen flacher in den Höhlen, und die Brauenlinie schwingt abgerundeter, wenn auch in gleicher Form. Der Haaransatz ist glatter. Dies wieder sind Eigenschaften, die dem Antlitz Johannes des Evangelisten näher stehen. Das seitlich der drei Köpfe auftretende Blattwerk entspricht dem hinter den Häuptern der beiden Johannes. Die beiden Löwenköpfe über David und Johannes dem Evangelisten zeichnen sich durch eben dasselbe Blattwerk zu Seiten aus. Ihre Mähnen wellen sich lockig und sind wie bei den Menschenköpfen zu besonderen Strähnen vereint. Auch die Augen liegen tief in den Höhlen. Dasselbe gilt schließlich noch für den Widderkopf über Johannes dem Täufer.

5. Die Aufsatzfiguren der Gewändegesimse

Auf den Gewändegesimsen ruhen jeweils vor den Anfängen der ornamentierten Archivolten von Blattwerk umfangene Fi-

gurenbüsten. Sie werden ganz außen von den über den Frontsäulen sitzenden mächtigen Löwen und innen über der Stufe der letzten Säule und dem Türpfosten von je einer Löwen- und Drachengruppe eingerahmt. Während die beiden Rahmengruppen sich an den gegenüberliegenden Gewänden entsprechen, sind die drei zwischen ihnen liegenden Figurenbüsten unterschieden.

Die erste linke zeigt einen gekrönten Jüngling mit zurückgewinkelten Armen. Dabei stützen sich seine Hände auf die Stiele des ihn im Rücken umrundenden Blattwerks. Er wurde 1861 durch Heuchler ergänzt. Auf der Lithographie des frühen 19. Jahrhunderts, welche sich im Freiburger Museum befindet und die Goldene Pforte noch innerhalb der Kreuzgangvorhalle zeigt, fehlt er ganz. Sein Gegenüber stellt gleichfalls eine Ergänzung dar. Doch ist sein Kopf noch im Original erhalten und wird im Freiburger Stadt- und Bergbaumuseum (Inv. 47/15 a) aufbewahrt. Der Gesichtsschnitt, vor allem die Augen- und Mundpartie zeigen engste Verwandtschaft zu dem Evangelisten der dritten Archivolte von innen links unten.

Als mittlere Figuren sind zwei Mönche dargestellt. Der linke stützt sich auf seine Ellenbogen und greift vor der hochgebeugten Brust in die gewundenen Stiele der Blätter, die sich wieder hinter seinem Rücken herumschwingen. Sein Gegenpart hält in der erhobenen Rechten einen Fisch als Zeichen seines Standes. Die Linke ist abgebrochen, das Blattwerk nicht ausgeführt. Vor dem folgenden Jüngling links verzweigt sich der Stamm einer Blattranke, die ihn völlig umringt. Er hat sich auf beide Ellenbogen gestützt und ergreift die Äste von unten her. Ihm gegenüber wurde dasselbe Motiv von Heuchler ergänzt. Es fehlt auf der bereits oben angeführten Lithographie des Freiburger Museums. Durch die Ergänzungen ergibt sich heute der Eindruck, als hätten sich jeweils identische Darstellungen gegenübergestanden. Doch würde das kaum der Kunst des Freiburger Meisters entsprochen haben, die höchstens an ikonographischen

Gleichsetzungen festhält, künstlerisch und formal aber an möglichst vielfältiger Ausdrucksweise interessiert ist. Außerdem ergibt die herangezogene Lithographie der Pforte vom Anfang des 19. Jahrhunderts das Fehlen der ersten gekrönten Figur links und jenes blattumrahmten Jünglings rechts.

Nun befinden sich unter den im Freiburger Stadt- und Bergbaumuseum aufbewahrten Resten der Goldenen Pforte noch zwei Köpfe. Ihre Unterbringung an der Pforte stößt auf Schwierigkeiten und ist daher auch noch nicht versucht worden. Der eine zeigt einen bärtigen alten Mann mit hoher Kopfbedeckung. Das Material besteht aus demselben Grillenburger Sandstein, ist jedoch stark geschwärzt. Kinnpartie und Bart sind abgebrochen. Seine Höhe beträgt vom Bruch des Bartes bis zur Spitze der Kopfbedeckung 17 cm. Sie ist damit um 1 cm niedriger als die des gekrönten Jünglings. Doch dürften sich die Schädellängen wohl einigermaßen entsprochen haben. Sie beträgt bei dem Jüngling 10 cm.

Der zweite Kopf zeichnet sich durch einen glatten Stirnreif aus. Übertrieben wulstige Lippen kennzeichnen ihn als einen Mohren. Das Gesicht ist rundlich, die Brauenlinie fast kreisförmig geschwungen. Er ist mit 13 cm Höhe etwas kleiner als der gekrönte Jüngling und der bärtige Alte. Das Material besteht wiederum aus dem hellen Grillenburger Sandstein. Es sei hier nun vorgeschlagen, den Kopf des bärtigen Alten und den des Mohren mit dem Stirnreif an Stelle der Heuchlerschen Ergänzungen in die Reihe der Aufsatzfiguren einzufügen. Die Größenunterschiede würden dabei kaum ins Gewicht fallen, da auch die erhaltenen Figuren am Portal selbst nicht einheitlich gleicher Höhe sind. Der gekrönte Jüngling wurde ja sowieso bereits von Heuchler als Vorbild benutzt. Stilistisch steht der bärtige Alte dem Aaronkopf nahe, besonders in der faltigen Durchfurchung des Antlitzes, und der Mohr dem Kopf des jüngsten der drei Könige im Tympanon, wenngleich dieser nicht als Mohr gekennzeichnet wurde.

6. Das Tympanon

Die Darstellung des Tympanons erscheint dreigeteilt. Die anbetenden Könige links und der Engel rechts, welcher Joseph zur Flucht nach Ägypten ermahnt, dienen durch ihren Aufbau und die Art der Anpassung an das Rund der Hervorhebung der thronenden Madonna in der Mitte. Auch die einzelnen Kompositionslinien der Köpfe, der Arme, der Schoß- und Kniehöhen fügen sich der Form des Bogenfeldes und leiten zu dem Mittelpunkt hin.

Dieses Aufbauschema, dazu die ikonographische Anordnung und das Einzelmotiv des sitzenden Joseph sind derselben Darstellung im Tympanon des nördlichen Westportales der Kathedrale zu Laon entlehnt¹¹⁵. Es gibt aber auch einige zu beachtende Unterschiede zwischen beiden. Während in Laon¹¹⁶ der Balthasar vor den heranschreitenden Figuren von Kaspar und Melchior kniet, also die von St. Gilles überkommene Anordnung befolgt wird, legt der Freiburger Meister mehr Wert auf die schematische Einfügung der Gruppe in das Tympanonrund. So wird bei ihm der kniende Balthasar ganz an den linken äußeren Rand gerückt. Und doch überreicht er traditionsgemäß als erster seine Gabe. Da er den gerade im Niederknien begriffenen Kaspar überschneidet, und dieser wieder den fast noch stehenden Melchior, genügt die von Goldschmidt gegebene Interpretation dieser Anordnung nicht¹¹⁷. Der Melchior soll ja gar nicht der Madonna am nächsten stehen. Der Künstler meint vielmehr eine Tiefenstaffelung. Die drei nähern sich gewissermaßen in einer Reihe der Maria. Diese Auffassung wird dadurch bestätigt, daß der Bildhauer die Tiefenstaffelung zusätzlich betont, indem er den Gewändern einen verschiedenartigen Grad an Plastizität verleiht. Der Balthasar zeigt kräftig herausgearbeitete eckige Faltenzüge. Der von der Schulter vor dem Leib in kühnem Bogen herausgeschwungene Mantel ist am rechten Oberschenkel ähnlich dem Spielbein der Bathseba im Gewände behandelt. Es entstehen kräftige Zugfalten und nahezu schüsselförmige Bil-

dungen zum Schoß hin. Die über den Rücken verlaufenden Zugfalten kommen ähnlich im Rücken Johannes des Täufers vor. Bei Melchior und Kaspar dagegen erscheinen die Falten flach aufgelegt. Darin, einschließlich der Verschlingung der Mantelenden vor dem Leibe, ähneln sie denselben Partien des Johannes vom Triumphkreuz im Halberstädter Dom. Die dort charakteristisch zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand herausschwingende Schlaufe des Mantels findet sich wieder beim Balthasar. Damit scheint ein im Halberstädter Kreise beliebtes Motiv Eingang in die Plastik der Goldenen Pforte gefunden zu haben. Es taucht dort noch an den Chorschränken der Liebfrauenkirche bei dem Petrus links neben Christus auf. Ferner wird es in Freiberg ähnlicher Weise beim knienden Balthasar auf den Anbetungsminiaturen des Elisabethpsalters und des Goslarer Evangeliars angewendet. Im Wolfenbütteler Musterbuch kommt es ebenfalls mehrfach vor (Fol. 78, 89, 89', 91' und 93'). Es wird sich also um ein byzantinisches Motiv handeln, das in Halberstadt aus der Malerei in die Großplastik übertragen wurde.

Die Köpfe der Könige sind rundlich, mit breiten Unterkiefern und kleinen Mündern, gestaltet.

Die Gesichtsoberfläche ist weich. Das Alter des Balthasar läßt sich nur aus dem Haar- und Bartwuchs sowie dem Gesichtsausdruck entnehmen. Kopf- und Barthaare sind zu wulstig gewellten Strähnen zusammengefaßt. Es macht den Eindruck, als habe der Künstler wegen der Höhe des Tympanons hier die Einzelausführung etwas zurückgestellt.

Damit sind wir bereits neben kompositionellen Unterschieden zu Laon auch auf solche stilistischer Art gestoßen, die sich allein aus der Anordnung und Einzelbehandlung der Gruppe der Könige ergaben.

Enger mit dem Vorbilde Laon ist die rechte Szene verbunden. Körperhaltung und Gewandformulierung des Joseph sind deutlich von dort abzuleiten. Er sitzt auf einer Bank, die noch schrä-

ger gestellt ist als der Thron Mariens. Ihre linke Schmalseite stößt aus dem Grunde hervor bis fast an die vordere Tympanonebene. Die Langseite verläuft entsprechend schräg zu dieser Ebene. Da diese Schräge dem in das Portal Eintretenden bei der Höhe des Tympanons aber nicht sichtbar werden kann, hat der Meister die Vorderseite der Bank nach rechts hin höher werden lassen. Um auch die nach Innen führende Schräge der rechten Schmalseite erkennbar zu machen, bildet er das Sitzpolster nach rückwärts ansteigend. Es kommt auf die Sichtbarmachung der Schrägstellung und die Andeutung einer Perspektive an. Joseph muß sich noch mehr dem Engel zuwenden.

Schon daraus geht hervor, daß der Freiburger die Laoner Anregungen mit einer gewissen Eigenwilligkeit verwendet. Der in Laon frontal sitzende Joseph dreht seinen Oberkörper zur Madonna hin, legt seinen linken Arm auf den rechten Oberschenkel und stützt den rechten Arm auf die Sessellehne. Nur so konnte dort seine Wendung glaubhaft gemacht werden. Das hat der Freiburger durch die Schrägstellung nicht mehr nötig. Er hat den linken Arm auf den linken Oberschenkel gestützt, wodurch der Kontur auch noch parallel zu dem Tympanonbogen verlaufen kann. Der rechte Arm ist stark angewinkelt. Die Hand liegt auf dem kapitellartigen Knauf des Stockes. Den Kopf wirft er wie im plötzlichen Erschrecken herum. Während also in Laon die Bewegung eine verharrende ist, erscheint sie in Freiberg impulsiver, so als spiegelte sie die Erregung auf die Worte des Engels.

Dessen Stellung ist nun gänzlich anders. Während er in Laon im Profil zur Madonna gerichtet steht, hat er sich in Freiberg ins En face gedreht. Wie Johannes der Täufer und Bathseba steht er in kontrapostischer Stellung. Seine linke Schulter ist im Zuge der Armbewegung mit der vor die Brust gelegten Hand etwas angehoben und vorgeneigt. Mit der Rechten, die nicht ausgearbeitet ist, rafft er das Mantelende und ergreift zugleich das Zepter zwischen Daumen und Zeigefinger wie die Bathseba.

Der Blick ist geradeaus gerichtet. Der Kopf zeigt wieder die typische Breitform. Die Haare legen sich als Lockenkranz um das Haupt und sind nicht voll ausgeführt. Auch hier ist die Modellierung von Gesicht und Händen derber als bei den Gewändefiguren (die Nase ist ergänzt). Wie die Haare und die rechte Hand blieb auch der rechte Flügel unvollendet. Der linke ladet weit aus und hinterfähgt mit seiner reichen Fiederung, die dem Blattwerk hinter den Köpfen Aarons und der Bathseba entspricht, den Kopf des Joseph. Es scheint, als beteuere er ihm und dem Betrachter die Notwendigkeit der Flucht. Die Verbindung der beiden Figuren miteinander, die in Laon zugunsten der Ausrichtung auf die Mitte hin aufgegeben wurde, ist hier wieder hergestellt worden. Gleichzeitig damit hat der Freiburger Meister durch die Anordnung der Faltenzüge des mehrmals um den Körper geschlungenen Mantels und die Bewegung des linken Armes auch die kompositionelle Hinweisung auf die Mitte erreicht, die durch die Größe der Madonna betont wird.

Ein zweiter Punkt für ihre Betonung ergibt sich aus der genannten Staffellung der Könige links und der leichten Schrägstellung des Engels rechts. Damit thront sie wie in einer von Figuren gebildeten Nische. Dieser Eindruck entsteht durch die leichte apsidenförmige Wölbung der Grundfläche des Tympanons.

Letztere Eigenart des gewölbten Reliefgrundes scheint ein spätantikes Erbe zu sein, das im Zusammenhang mit den in Arkaden stehenden Nischenfiguren steht. In diesem Sinne taucht es auf bei den Cherubim-Reliefs im Chorumgang von St. Sernin in Toulouse, bei den Relieffiguren des Meisters Wilhelm in Modena, sowie bei den Propheten des Antelami neben dem Hauptportal von Borgo San Donnino.

In Deutschland erscheint es im späten 11. Jahrhundert an den Ritterreliefs der Osttürme von St. Mauritz in Münster, im 12. Jahrhundert an den Trierer Chorschränken und an der Domkapelle zu Goslar.

In all diesen Fällen handelt es sich jedoch um Einzelfiguren, die in Rundnischen eingestellt wurden. Ein ganzes sich apsidenartig rundendes Tympanon scheint erst im 12. Jahrhundert allein für Burgund bezeichnend zu werden. Als Beispiele seien genannt die Tympana von St. Bénigne in Dijon und das mit der Anbetung der Könige in Vézelay. Aus Burgund und vom Oberrhein wird der Meister des Magdalentympanons im Magdeburger Dom seine Anregungen empfangen haben. Da wir ihn in dem wohl kurz vor der Goldenen Pforte entstandenen Portal des Sommerrefektoriums von Alzella in der Ornamentik wiedererkannt hatten, läßt sich auf diese Weise vielleicht die Ausbuchtung des Tympanongrundes in Freiberg erklären. Doch bleibt immer noch die Frage nach der apsidialen Anordnung der Figuren. Sie findet sich in Deutschland zusammen mit der Wölbung des Grundes im Tympanon des Bamberger Gerichtsportales.

Dort sind die einzelnen Figurengruppen der Seligen und Verdammten nach der Mitte zu schräg in die Tiefe des Reliefgrundes angeordnet. Der thronende Weltenrichter betont durch seine schräg nach vorn stoßenden, angewinkelten Arme nochmals diesen apsidenartig räumlichen Klang.

Da nun Freiberg und Bamberg im Stil keinerlei Gemeinsamkeiten aufweisen, muß man sich nach einem für beide maßgeblichen Vorbilde umsehen. Das findet sich in Reims am Gerichtsportal. Allerdings läßt dort die Gliederung des Tympanons in Streifen eine sich rundende Kompositionsform für die Gesamtbildung nicht zu. Dafür tritt sie bei einzelnen Gruppen auf, besonders ausgeprägt um den Abraham des untersten Streifens auf der Seite der Seligen.

Er und die beiden gebeugten Engel zu seiner Seite muten fast wie eine Tympanonkomposition an. Zur Streifenbildung scheinen ihr die beiden seitlichen Chöre lediglich angegliedert worden zu sein. Dieser Abschnitt steht der Freiburger Kompositionsart am nächsten. Wie bei den drei Königen sind die je zwei

Engel in Reims schräg hintereinander angeordnet. Während sich der äußere jeweils stärker beugt, ist der innere mehr aufgerichtet. Aus der so betonten Mitte stößt der Abraham am weitesten aus dem Reliefgrunde heraus und stellt gleichzeitig den höchsten Punkt der oberen Bogenbegrenzung dar, ist die größte Gestalt.

Allein gegenüber dieser Reimser Komposition ist Freiberg freier hinsichtlich des symmetrischen Aufbaues, aber auch archaischer in der noch betonteren Heraushebung der Madonna durch ihre Größe. Ähnlich wirkt vor allem die ausgeglichene Ruhe der Figuren in sich.

Während also das Bamberger Gerichtstympanon nahestehende Elemente aufwies, diese aber mit einem beinahe ekstatischen Ausdruck verband, finden sich die Freiberg verwandtesten Grundlagen in Reims und zwar an dem Gerichtsportal, das wir schon mehrfach zitierten. Wir sind also in dem Kreise, aus dem wir den bewegten Rückenkontur des Johannes und der Bathseba, sowie die Konsolfigürchen abzuleiten versuchten. Weichen in Freiberg die Szenen neben der Madonna von ihrem Vorbilde Laon ab, so auch diese selbst. Ganz der Eigenart des Meisters entsprechend sitzt sie auf einem schräg gestellten Thron, wodurch ihr Körper eine geringe Wendung nach rechts erfährt. Diese wird unterstützt durch den weiten Schwung des um den Kopf herumgelegten Mantels und die Falten vor ihrer rechten Brustseite.

Auf ihrem linken Oberschenkel sitzt das Kind. Sein Oberkörper ist frontal ausgerichtet, die rechte Hand vollführt den Segensgestus. Sein Kopf wurde im 19. Jahrhundert nach Entfernung eines schon früher ergänzten hölzernen zum zweiten Male ersetzt. Der Kleine hat die Beinchen etwas angezogen und über den rechten Oberschenkel der Mutter gelegt. Er streckt erstaunlicherweise dem Betrachter seine rechte Fußsohle entgegen.

Maria umfaßt ihr Kind mit der linken Hand und hält ihm mit der rechten einen Apfel vor. Es hat jedoch schon einen in seiner

linken und kümmert sich nicht um die intime Geste der Mutter. Dem kompositionellen Schwergewicht auf der Seite des Kindes entsprechen die über den rechten Arm Mariens fallenden Stoffmassen des Mantels, die sich auf dem Sitzpolster des Thrones stauen und vorn noch ein wenig schlaufenartig herabhängen. Der über die Knie hängende Teil des Mantels ähnelt in den schüsselförmigen und daran anschließenden, groß geschwungenen und zur Geraden übergehenden Falten der Bathseba. Das Gewand hat am Halsausschnitt einen Schmuck. Sonst wird es nur noch über den Füßen sichtbar, wo es sich ähnlich auflegt wie der unterste Rock über den linken Fuß der Bathseba.

Das Antlitz Mariens ist weich modelliert und ähnelt in seinen Proportionen, vor allem aber in der Mund- und Kinnpartie wiederum der Bathseba. Die Hände zeigen dieselbe betonte Angabe der Mittelhandknochen. Die Haare sind summarisch behandelt. Der Typus dieser Maria hängt weder mit Laon noch mit Braisne zusammen. Es handelt sich vielmehr um einen nach französischen Vorbildern in den Rheinlanden ausgebildeten. Richard Hamann hat gezeigt, wie er aus einer Verbindung der französisch statuarischen Madonnen mit dem Dreikönigstyp und den byzantinischen Frontaltypen der Nicopoia und Hodegetria entstanden ist¹¹⁸. Von den Figuren in St. Denis und Gassicourt stammen die Statuarik und feine Fältelung; die kultische Repräsentation geht aus dem in Burgund und der Provence entwickelten Dreikönigstyp mit dem seitlich sitzenden Kinde hervor (z. B. St. Gilles). Im Norden Frankreichs wird dann unter dem Einfluß der strengen Frontalität der Madonna von Chartres West und ihrer Nachfolge auch das Kind des Dreikönigstypus frontalisiert wie z. B. in Laon. Am Rhein hat daraufhin, wahrscheinlich durch die maasländische Goldschmiedekunst beeinflußt, das byzantinische Vorbild wieder lösend gewirkt und Lebendigkeit und menschliche Wärme in die Darstellungen getragen.

In diesem Sinne hat Hamann die Madonnen aus dem Kölner

Kunstgewerbe-Museum und aus Mönchen-Gladbach als Verwandte einer Madonna in der Marienkirche zu Salzwedel hingestellt, in welcher er die Ahnherrin einer ganzen Reihe sächsischer Madonnen, auch der Freiburger, erkennt.

Davon kann nur soviel hingenommen werden, daß sich die Freiburger Tympanonmadonna an das rheinische Vorbild hält und dieses in die Laoner Tympanon-Komposition einfügt. Dieselben Veränderungen, die der Meister mit dem Laoner Vorbilde vornahm, kennzeichnen auch die Veränderungen des in Sachsen eingedrungenen rheinischen Madonnentypus.

Dieser wird am deutlichsten in einem Strucktorso des Braunschweiger Städtischen Museums, in einer kleinen Elfenbeinstatue, die ehemals den Berliner Museen gehörte und im Kriege verbrannte, sowie einer Madonna der Sammlung Horn (jetzt als Leihgabe im Altertummuseum zu Dresden) wiederholt. Letztere mag zur Erklärung der Übernahme dieses Typus dienen.

Sie befand sich ursprünglich wohl im Kloster Marienstern bei Kamenz¹¹⁹, das am 13. Oktober 1248 unter der Regel des Hl. Bernhard gegründet wurde¹²⁰. Es heißt, daß die Stiftung auf die wunderbare Errettung des Grafen Bernhard III. von Kamenz durch Maria zurückzuführen sei. Hören wir nun noch, daß zu Sylvester des Jahres 1212 die in Freiberg ansässigen Zisterzienser eine Wallfahrt zur wunderbaren Maria von Ebersdorf bei Wechselburg durchführten¹²¹ — also zu einem Zeitpunkt, als ihre eigene Marienkirche gerade im Bau sein konnte — und daß im Jahre 1261 Markgraf Heinrich der Erlauchte in Freiberg ein wundertätiges Marienbild entfernen ließ¹²², so ergibt sich, daß nach 1212 in Freiberg ein solches Marienbild aufgestellt worden sein muß. Ferner liegt der Schluß nahe, daß es dem aus Marienstern stammenden ähnlich gewesen sein wird. Dafür spricht, daß die Mariensterner Madonna in den rheinischen Typus noch Freiburger Elemente aufnimmt, z. B. die nackte Fußsohle, welche das Kind dem Betrachter entgegen-

streckt, die Faltengebung des Mantels vor der rechten Brustseite, wie überhaupt das Strähnige der in großen Schwüngen verlaufenden Faltenzüge. Man darf vielleicht noch die späteren urkundlichen Beziehungen von Altzella nach Marienstern heranziehen, die für das Jahr 1264 von der Übertragung des Visitationsrechtes über Marienstern an den Abt von Altzella berichten¹²³.

Der Freiburger Meister wird also das nach 1212 und vor 1261 am Ort befindliche Kultbild benutzt haben. Dabei hat er die ursprüngliche Statue auf seine Art zum Relief umgegossen, die Schrägstellung, die Anwendung der Schüsselfalten und des eckigen Stiles eingeführt. Die kleine Elfenbeinstatuette und die Mariensterner Madonna dürften weitere Wiederholungen nach diesem Kultbild darstellen.

Wie schon bei der Gruppe der drei Könige sind auch bei der Maria Halberstädter Eigentümlichkeiten festzustellen. Es handelt sich um das mit seiner Fußsohle vorstoßende Beinchen des Kindes, das an der Madonna der Chorschranken in der Liebfrauenkirche seinen Ursprung hat und sich über Freiberg auch auf die Mariensternerin übertragen hat, sowie um das Mantelende, das über ihr linkes Knie in kantigen Schlaufen fällt.

Aus Halberstadt sind auch die Engelchen abzuleiten, die um das Haupt Mariens schweben und auf einem Velum eine Kugel tragen. Sie fehlen in Laon. Allerdings treten sie an dem Anbetungstympanon in Chartres-Nord auf, jedoch in ganz anderer Beziehung. Sie schweben dort als Büsten über den Figuren, schwingen Spruchbänder zwischen sich und umrahmen so den in der Spitze erscheinenden Stern von Bethlehem. In Freiberg dagegen bringen sie deutlich Maria und dem Kinde ihre Verehrung dar. Der rechte von beiden ist unfertig. Sein rechter Flügel wurde nicht ausgeführt und das unter dem linken flatternde Gewandende wurde abgemeißelt, da es als Bosse stehen geblieben war. So erklärt sich die auffällige Lücke zwischen ihm, dem Kopf des Kindes und dem stehenden Erzengel.

Diese verehrenden Engelchen fanden sich in den Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Dort waren im Chor vor dem letzten Weltkriege noch spärliche, allerdings im 19. Jahrhundert unzureichend übermalte Reste der alten Malereien zu erkennen. Es handelte sich um die Büste der Maria mit dem Kinde, umgeben von drei, sie verehrenden, schwebenden Engeln zu ihrer Linken, während zur Rechten nur noch einer erhalten war. Vor der verfehlten Übermalung sind von einer Reihe dieser Figuren Pausen angefertigt worden. Der allein zuoberst schwebende Engel aus der Gruppe der drei zur Linken Marias ist der nächste Verwandte zu dem entsprechenden Freiburger.

Auch er trägt eine Kugel auf dem Velum. Nur fehlen in Freiberg die Wölkchen, in denen der Halberstädter schwebt. Sie sind zu den flatternden Gewandzipfeln umgedeutet worden.

Das ganze Tympanon wird von einem Blattfries umrahmt. Der Typus der Blätter schließt sich dem hinter den Figuren der beiden Johannes an; die Art einer solchen Umrahmung wurde von Hamann vom Mittelrhein abgeleitet und mit dem Marktportal des Domes zu Mainz in Verbindung gebracht¹²⁴.

7. Die Tympanonkonsolen

An den Innenseiten der Türpfosten sitzt in der Wölbung der das Tympanon tragenden Konsolen je ein Engelchen. Die Stellung der beiden ist besonders auffällig, da sie das antikisierende Knielaufschema mit dem Motiv des Stützens verbindet. Das jeweils nach innen zur Tür gerichtete Bein ist stark an den Leib angewinkelt, und das nach außen weisende schleift nach. Gemeint war ursprünglich eine Stützbewegung, die den ganzen Körper betraf und durch das Mitstemmen der Beine etwas kraftvoll Lebendiges hatte. Dieses Motiv hatte sein deutliches Vorbild an den beiden Türsturzkonsolen von St. Yved in Braisne. Doch wurde es in Freiberg mißverstanden. Der Bodenstreif, auf den die Engelchen ihre Beine stemmen können, fehlt. So schwe-

ben sie, was wohl die flatternden Mantelenden andeuten sollen, und strecken ihre Fußsohlen dem Betrachter entgegen. Das Halberstädter Motiv mischt sich mit der Beinbewegung von St. Yved. Es mag noch hinzugefügt werden, daß auch der Bildhauer von Notre Dame in Dijon das Braisner Engelsmotiv für den linken der Konsolengel des nördlichen Westportales benutzte. Oursel hatte gezeigt, daß in dem dazugehörigen Tympanon einstmals eine von Laon abhängige Anbetung der Könige vorhanden war¹²⁵.

8. Die Archivolten

Wie die Gewändefiguren sind auch die Archivoltenfiguren aus über Eck gestellten Blöcken gearbeitet. Sie sind aus je zwei Blöcken zusammengesetzt, die Mittelgruppe aus je dreien. Der Reliefgrund wurde ausgehöhlt und mit Halbrundstäben gerahmt wie in Laon.

Die leichte Zuspitzung des Tympanons ist auch an den Mittelstücken bemerkbar. Bei der Zusammensetzung ergaben sich durch die leichte Spitze der Mittelstücke kleine Unstimmigkeiten, die besonders an der 2. figürlichen Archivolte von innen und an der äußersten auftreten.

Die ornamentierten Archivolten zeigen diese Zuspitzungen nicht, ausgenommen die Innerste, deren Mittelstück nicht alt zu sein scheint. Es ist heller und weniger verwittert, aber auch etwas trockener in der Übernahme der Windungen geformt.

Diese Beobachtungen zeigen, daß der Bildhauer der Goldenen Pforte eine schwache gotische Zuspitzung anstrebte, der Baumeister diese aber nicht geplant hatte. Infolgedessen hat der dem Architekten unterstehende Ornamentbildner die bereits in der Bauhütte zugeschlagenen Blöcke zum Rund verarbeitet, während der Bildhauer bei seiner Eigenwilligkeit verblieb und so die heute noch sichtbare Zwischenlösung schuf. Es ist dieselbe Eigenwilligkeit, die schon aus der Vorliebe für die Schrägstellung der Gewändefiguren zur Diagonalachse der über Eck ge-

stellten Blöcke und aus der selbständigen Verarbeitung der Laoner Tympanonkomposition hervorging.

Die ornamentierten Archivolten setzen die Dekorationen der Säulenschäfte fort, jedoch in einer weit kräftigeren und plastischeren Herausarbeitung. Der Bildhauer gestaltet seine Faltenwürfe entsprechend kräftiger.

Die Übergänge zu den Fußplatten der folgenden Figuren werden durch kapitellartige Bildungen geschaffen, die mit Blättern geschmückt werden sollten. Doch ist dieser Schmuck nicht an allen zur Vollendung gekommen. Auffälligerweise fehlt er bei sämtlichen Mittelstücken und in der äußersten Archivolte bei den beiden obersten Auferstehenden links und allen rechts bis auf den obersten.

Man gewinnt daraus den Eindruck, daß die Versetzung des Tympanons und der Archivolten in ziemlicher Eile vor sich gehen mußte, noch ehe alle Teile in ihren letzten Feinheiten ausgeführt worden waren. Zur Vollendung nach der Aufstellung ist es dann nicht mehr gekommen. Zu dieser Ansicht trägt bei, daß die Figuren der rechten Seite fast durchweg gröber und flacher behandelt wurden, also wohl zu einem Teil gänzlich von Werkstattmitgliedern gefertigt wurden.

Betrachten wir nun die einzelnen Darstellungen der Figurenarchivolten.

Die innerste zeigt die vier Erzengel mit einer Marienkrönung. Von den Engeln sind nur noch der obere links und der untere rechts original. Die beiden anderen wurden 1861 durch Heuchler ergänzt. Goldschmidt leitete ihren Typ von den erhaltenen Archivoltenengeln des geplanten Magdeburger Figurenportales ab¹²⁶. Jedoch ist der Freiburger Stil weit lebendiger.

Der originale rechts stellt sich schräg zur Diagonalachse des über Eck eingesetzten Blockes und übernimmt so in der Seitenansicht etwas von dem bewegten Rückenkontur, dem Sich-Straffen der gerundeten Falten um den zurückgestellten Unterschenkel, wie das von Johannes dem Täufer her bekannt ist.

28

Ferner finden sich Faltenschwünge angedeutet, die dem Evangelisten Johannes ähneln.

Der linke zeigt in der Fältelung seines Gewandes die Stäbigkeit des Aaron, die Art der Sichtbarmachung eines Knies zwischen diesen Faltenstäben wie beim Salomo, David und der Königin von Saba, sowie Elemente des Joseph-Engels im Tympanon (an dem durchscheinenden linken Bein). Köpfe und Flügel beider Engel sind verwandt mit den Tympanon-Engelchen.

Von den Magdeburger Engeln unterscheiden sie sich in der Kleidung. Sie tragen die Albe mit der Stola, wie der Engel zwischen beiden Autorendarstellungen auf dem Blatt fol 91' des Wolfenbütteler Musterbuches. Es handelt sich um einen byzantinischen Engelstyp. In der Martorana zu Palermo wurde der Erzengel Michael in gleicher Gewandung dargestellt. – In der Mitte dieser Archivolte erscheint Christus in vorgebeugter Haltung mit hochgerecktem Kopf und einem flach auf den ausgehöhlten Grund gelegten Nimbus dahinter. Mit der ausgestreckten Rechten setzt er Maria das Ebenbild der von ihr im Tympanon getragenen Krone auf das Haupt. Mit der Linken erfaßt er das Buch des Lebens, das ihm ein schräg von rechts herankommender Engel mit beiden Händen reicht. Maria ist ihm schräg zugewandt. Ihre rechte Schulter stößt am weitesten aus dem Grunde heraus. Sie hält ihrem göttlichen Sohne die Rechte entgegen, die sich mit der gerade noch sichtbar werdenden Linken wie zum Gebet zusammenschließen will.

Die zweite und dritte Archivolte zeigen insgesamt vierzehn Sitzfiguren. Diese Zahl läßt sich durch die Annahme erklären, daß den 12 Aposteln noch die beiden Evangelisten Lukas und Markus hinzugefügt wurden¹²⁷. Diese Deutung wird durch das Auftreten des Petrus, des vornehmsten der Apostel, in der zweiten Reihe von unten (rechts außen) unterstützt. Paulus erscheint gar erst in der dritten Reihe links innen. Demnach dürften in der untersten Reihe die vier Evangelisten zu erkennen sein. Sie sind überdies einheitlich mit ihren Büchern

dargestellt, aber wie die Apostel kaum näher zu identifizieren. Kompositionell sind die Apostel und Evangelisten durchweg an die über Eck gestellten Blöcke gebunden, wodurch sich notgedrungen ein gewisser Bewegungsrhythmus ergibt. Grundsätzlich sitzen sie auf ihren Thronen mit auf die Blockkante ausgerichtetem Oberkörper und Blick, während die Unterkörper nach außen hin den Faltenwurf der Schoßpartien sehen lassen und nach innen zu die arkadengeschmückten und reich profilierten Thronessel erscheinen. Lediglich der oberste in der dritten Archivolte links und die beiden obersten rechts, sowie der innere Evangelist der rechten Seite bilden eine Ausnahme. Bei ihnen sind die Thronessel nach außen hin sichtbar. Während die beiden rechten auf die Blockkante als der Hauptansichtsseite ausgerichtet sind, dreht der linke Apostel seinen Oberkörper so weit nach innen, daß er dem Betrachter den Rücken zuwendet. Daß sein Nachbar in der zweiten Archivolte links, von seinen drei oberen Kollegen abweichend, sich dem allgemeinen Schema anpaßt, hat seinen Grund darin, daß der sich nach oben an ihn anschließende Abraham des Mittelbildes bereits diese Stellung einnimmt.

Es kam also dem Künstler auf eine gewisse Belebung der Stellungen an. Auf der linken Seite wollte er eine Häufung des neuen Sitzmotivs vermeiden. Kompositionell ähnlich verfährt er mit der Anordnung der Faltengebung in den Schoßpartien. Sie erscheinen bei den beiden Evangelisten links unten verwandt. Die beiden Apostel der zweiten Reihe links darüber zeigen eine spiegelbildliche Ähnlichkeit. Die dritte Reihe schließt sich in der Anlage dem zweiten Apostel der zweiten Archivolte links an. Deutlich wird in diesem Aufbau eine einheitliche Planung. Auf der rechten Seite gibt es ähnliche Entsprechungen, doch treten sie weniger deutlich hervor.

Überhaupt sind auf dieser Seite die Figuren fast durchweg etwas derber und braver gearbeitet bis auf die beiden obersten der dritten Archivolte.

Der mit dem langen Spruchbande, dessen großem Schwung ein ebensolcher des von der Schulter zum Schoß herabfallenden Mantels entspricht, zeigt im Schoß tief ausgehöhlte Hängefalten, die von den bekannten stäbigen über den schräg gestellten Schienenbeinen eingeschlossen werden. Sie sind aber nur einseitig so tief ausgehöhlt, um in der Hauptansicht auf die Blockkante zu wirken. Über dem linken Oberschenkel fallen die kurzen Zugfalten auf, die auch bei dem äußeren Evangelisten links und dem uns den Rücken zuwendenden Apostel zuoberst links auftreten. Sein Kopf mit dem langen zweigeteilten Bart wirkt wie ein Ebenbild des Aaron.

Der über ihm thronende Apostel mit den gekreuzten Beinen zeigt dieselben Eigenschaften. Sein Antlitz ist dem des Untermannes trotz der etwas variierten aber völlig stilgleichen Haar- und Bartform wie aus dem Gesicht geschnitten. Seine Haltung hat Goldschmidt bereits von dem Andreas der Halberstädter Chorschränken abgeleitet. Der Kopf des vom Rücken gesehenen Apostels oben links reiht sich diesen charaktervollen Darstellungen würdig an. Sein Profil ist dem Johannes des Täufers völlig angeglichen, und die kräftigen großen Zugfalten, die von der vorgestreckten Schulter zum Gesäß verlaufen, sind denen im Rücken des knienden Balthasar ebenso zu vergleichen wie denen im Rücken des Täufers. Außerdem entwickelt sich aus seiner rechten Hand die von Balthasar her bekannte Gewandschlaufe.

Der Paulus links gehört in Kopf und Faltenbildung derselben Gruppe an. Auch bei ihm läuft zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand die halberstädtische Gewandschlaufe hervor.

Sein linker Nebenmann zeigt wiederum die typische Umbildung eines Vorbildes, das nach Goldschmidt in dem Philippus der Halberstädter Chorschränken gegeben ist¹²⁸.

So hebt sich deutlich eine Gruppe heraus, die sich durch besonders lebhaften Bewegungsdrang, bewußte Kompositionsbildung,

charaktervolle Köpfe und Gemeinsamkeiten der Faltenbildung mit dem Tympanon und den ausdrucksvollsten der Gewandfiguren verbindet. In ihr dürfen wir wohl zu Recht Arbeiten des Hauptmeisters erkennen. Mit gewissen Einschränkungen sind dieser Gruppe der Evangelist der dritten Archivolt links und der über ihm thronende Apostel aus Gründen der Gewandbildung zuzurechnen, ebenso vielleicht der zweite Apostel der zweiten Archivolt dieser Seite.

Die übrigen Figuren sind steifer in der Haltung, flacher in der Faltengebung, ausdrucksloser in der Gesichtsbildung und zeigen eine leicht manierierte Kräuselung der Haupt- und Barthaare. Die Mitte der zweiten Figurenarchivolt zeigt den thronenden Abraham mit einer Seele in seinem Schoße. Ein von rechts herankommender Engel reicht ihm eine weitere zu. Deren Kopf ist aus Holz ergänzt, wie einst der Kopf des Christusknaben im Tympanon. Die Zuweisung ergibt sich sofort, wenn wir sehen, daß Sitz- und Schoßfalten des Abraham denen des Apostels mit dem Spruchbande und dem Aaronskopf aus dem rechten Gewände entsprechen. Der zum Empfang der Seele erhobene Arm und der sich von der abgewendeten Schulter herumziehende Mantelwulst entstammt dem knienden Balthasar im Tympanon. Der heranschwebende Engel mit seiner Schreitstellung, dem schwach vorgewölbten Leib, entwickelt den schwingenden Gewandsaum Johannes des Evangelisten zu noch lebhafteren Formen. Der vorgestreckte Arm erinnert im Ansatz wieder an den des Abraham und des Balthasar. An seinem linken Oberschenkel treten die langen Zugfalten von Johannes dem Täufer und Balthasar in Erscheinung. Die Flügel gleichen denen der Tympanonengel.

Man spürt, wie in solchen kleineren Arbeiten die Gestaltungskraft freier auflebt und an Lebendigkeit gewinnt.

In der Mitte der dritten Figurenarchivolt umschweben zwei an den Knien abgeschnittene Engel anbetend die auf einem Blattkelch sitzende Taube des heiligen Geistes. Die im Hinter-

grunde erscheinenden Partien, der zweite Flügel des linken Engels, sein linker Arm und der rechte seines Partners sind unvollendet. Die Einzelformen zeigen unverkennbare Verwandtschaft mit den Tympanonengeln.

Die äußerste der Figurenarchivolten ist angefüllt mit den Aufstehenden. In den vielfältigsten Stellungen entsteigen sie ihren Sarkophagen, deren Ecken gleichzeitig die vordere Blockkante angeben.

Der Kreis beginnt unten links mit der Darstellung einer Frau, die mit dem rechten Bein schon aus ihrem Sarge herausgestiegen ist. Mit den Händen schlägt sie das über den Kopf gelegte Sargtuch zurück. Dadurch wird der fein und weich modellierte Oberkörper sichtbar. Die dabei sich ausbildende große Schlaufe des Tuches stellt eine freie Abwandlung der Form der Mantelkanten des benachbarten Evangelisten dar, dem sie auch im Gesicht völlig gleicht. Die Zugehörigkeit zu der Gruppe des Hauptmeisters ist damit angedeutet.

Über ihr steigt ein junger Mann mit anbetend erhobenen Händen und aufwärts gerichtetem Blick aus seinem Grabe. Er ist wie der oberste Apostel in der benachbarten Figurenarchivolte als Rückenfigur gegeben.

Der nächste hat seinen rechten Arm und den linken Fuß auf den Sarkophagrand gesetzt. Den linken Arm stützt er auf das angezogene Knie. Das Kinn schmiegt er in die linke Hand. Er ist auf die innere Blockseite hin ausgerichtet.

Es folgt eine hagere, sehnige Gestalt mit deutlicher Kennzeichnung der Rippen, die nunmehr nach außen hin aussteigt und den Blick zur Blockkante hin umwendet, sich dabei mit der Linken auf den Rand des Sarkophages stützt und die Rechte anbetend erhebt.

Die letzte der Figuren dieser Seite ist wieder wie die erste genau auf die Blockkante ausgerichtet. Der Künstler hat hier also deutlich die verschiedenen Möglichkeiten der Drei-Ansichtigkeit der über Eck gestellten Blöcke genützt.

Die rechte Seite beginnt unten wiederum mit der Darstellung einer jungen Frau, die auf dem Haupte noch das Gebende und einen Reif trägt. Sie steht auf dem linken Bein außerhalb des Sarges. Das rechte Knie ist bereits angehoben. Mit der rechten Hand greift sie in das Grabtuch, das sich vom Rücken her vor den Unterleib legt. Die Linke erhebt sie anbetend und wendet den Blick nach außen.

Ähnlich ist die Stellung des Jünglings darüber. Nur legt er seine rechte Hand an die Stirn und greift mit der linken in das Tuch. Außerdem ist er der Blockinnenkante zugewandt. Ihm folgt wiederum eine vom Rücken gesehene Gestalt, die mit der linken Hand das rechte Bein aus dem engen Sarkophag herauszuziehen bemüht ist.

Der Vierte steigt diesmal mit dem rechten Bein zuerst zur inneren Blockseite hin aus und erhebt beide Hände, während der Letzte gerade erst den schweren Sarkophagdeckel gehoben hat und sein rechtes Bein auf den Rand des Kastens gestellt hat. Die Darstellungen dieser Seite, ausgenommen die junge Frau zuunterst, hat Goldschmidt vom Südportal der Kathedrale zu Chartres abzuleiten versucht. Doch unterscheidet sich Freiberg durch seine weit größere Lebendigkeit, die naturnähere und weichere Modellierung, die intimere Kenntnis des Nackten, ferner durch den größeren Bewegungsreichtum und den rhythmischen Fluß.

Alle diese Eigenschaften verbinden die Freiburger Auferstehenden viel eher mit denen des Gerichtsportales am nördlichen Querhaus der Kathedrale zu Reims.

Zwar sind die Bewegungen nicht direkt miteinander zu vergleichen, wie das Goldschmidt im Falle Chartres tun konnte, doch gleichen sich die Vielfalt der Möglichkeiten, die Körperauffassung, deren weiche Modellierung und intime Beobachtung. Dafür lassen sich Stilvergleiche durchführen. Die von dem Rücken herabhängenden Zugfalten der Frauenfigur ganz links im untersten Reimser Streifen, die den Sargdeckel anhebt,

gleichen denen des obersten Apostels links in der dritten Freiburger Archivolte.

Aus der Mitte dieses Bogenlaufes beugt sich das Brustbild eines Engels hervor. Er streckt beide Arme weit aus und ergreift die zu Seiten knienden Seligen. Das Motiv des Kniens erscheint wie eine Erinnerung an die byzantinische Proskynese und ist sehr ähnlich im Wolfenbütteler Musterbuch auf fol. 78' wiederzufinden. Ebenso tritt das Motiv des Händefassens zusammen mit diesem Knien in dem Musterbuch auf fol. 92' auf.

9. Herleitung des Stiles und Ikonographie

In seiner Arbeit von 1902 hatte Adolf Goldschmidt¹²⁹ die Freiburger Kunst aus Halberstadt abgeleitet. Er berief sich auf die Wiederholungen der Apostel Andreas und Philippus von den Chorschranken der dortigen Liebfrauenkirche in den Freiburger Archivolten. Nur sei alles vom Relief in die Rundfigur übertragen, besser in der Form verstanden und ins Scharfbrüchige umgestaltet worden. Außerdem sah er in der Holzmadonna der Liebfrauenkirche und in dem Triumphkreuz daselbst die Vorläufer der Freiburger Kunst. Auch die Neigung zu den Byzantinismen stamme von dort. Dazu kämen dann die chartreser Einflüsse, die der Freiburger auf indirektem Wege durch Vermittlung eines Skizzenbuches empfangen haben sollte, das der Meister des geplanten Magdeburger Domportales auf seiner Frankreichreise angefertigt hätte.

Die Angriffe Dehios und Haseloffs gegen diese These¹³⁰ veranlaßten Goldschmidt zur Zurücknahme. So läßt er in seinem Buche von 1924 den Meister der Goldenen Pforte durch Franken über Bamberg und Regensburg bis nach Laon und Chartres wandern¹³¹. Von diesem Hauptmeister stammten in Freiberg die Gesamtplanung und sämtliche Gewändefiguren bis auf den König David. Die Eingliederung Johannes des Täufers läßt er offen, wenn er ihn auch gern dem Hauptmeister zuordnen möchte¹³². Ferner gehörten zu dessen Werk die Auferstehenden

und im wesentlichen die Apostel der linken Archivoltenseite. Der David und die weniger ausdrucksvollen Apostel der rechten Archivoltenseite könnten einer Werkstatt hand zugeschrieben werden. Eine weitere dem Hauptbildhauer nahestehende Hand hätte die stärker plastisch gearbeiteten Apostel der dritten Archivolt rechts oben geschaffen.

Über diese Zahl von höchstens 3 verschiedenen Händen in der Bearbeitung könne man jedoch nicht hinausgehen. Damit spielt er auf die Einteilung in 3 Werkgruppen mit ihren Schülern an, die Bachem 1908 in einer Dissertation bei Wölfflin vornahm¹³³. Hier wird eine Hauptgruppe von den Mittelportalen in Chartres Nord und Süd abgeleitet. Von ihrer Hand stammten in zeitlicher Folge das Freiburger Lettnerkreuz, das Wechselburger Triumphkreuz, der Daniel, David und Salomo der Goldenen Pforte sowie die schon von Goldschmidt dem Hauptmeister zugeteilten Archivoltapostel.

Eine zweite Gruppe mit Schulung in Laon hätte in Wechselburg sich dem Hauptmeister angeschlossen, dort die Kanzelreliefs geschaffen und in Freiberg die Statuen Johannes des Täufers und der Königin von Saba gemeißelt. Einem Schüler dieser Gruppe wäre das Tympanon zuzuschreiben.

Die dritte Gruppe hätte wiederum in Chartres gelernt. Ihr wären die Freiburger Auferstehenden, der Aaron und Bathseba zuzuweisen. Goldschmidt hat dieser Einteilung in seinem Buche von 1924 bereits entgegengesetzt, daß an der Goldenen Pforte nicht von mehreren gleichgeordneten Meistern die Rede sein kann. Ein führender Meister hätte die Anlage geplant. Kräfte aus seiner Schulung und Werkstatt wären bei der Ausführung beteiligt gewesen. Dabei hätten die enge Berührung und die straffe Werkstattschulung zu der Gleichartigkeit des Stiles geführt.

Trotz dieser Feststellung versuchte im Jahre 1927 A. Gertrud Otto¹³⁴ nochmals eine Scheidung in zwei gleichwertige Meisterpersönlichkeiten: Sie trennte einen älteren Hauptmeister und

den jüngeren Vollender des ganzen Werkes. Dem älteren Aaronsmeister seien der Aaron, Bathseba, David und Johannes der Evangelist, das Tympanon und wieder die schon von Goldschmidt mit dem Hauptmeister verbundenen Apostel zuzuschreiben. Der jüngere Meister Johannes des Täufers hätte dann die Täuferfigur, sowie die Auferstehenden und die Archivoltenmitten zugefügt, sowie zum Abschluß das ganze Werk nochmals übergangen.

Die Schwierigkeit bei all diesen Versuchen liegt darin, daß es uns heute kaum noch möglich sein wird, die ganze Spannweite der Kunst einer Meisterpersönlichkeit zu erfassen.

Doch ist uns gerade in diesem Punkte in Freiberg vielleicht die Möglichkeit geboten, einen Schritt voranzukommen. Bei der Betrachtung der Plastiken im einzelnen war schon auf die häufige Verwendung von Typen und besonderen Formulierungen aus dem Wolfenbütteler Musterbuche hingewiesen worden. Hahnloser¹³⁵ hat das Verdienst, bei seinen Untersuchungen dieser Handschrift einen Blick in das Werkstattgebaren gerade der für die Herkunft der Freiburger Kunst in Frage kommenden Gegend und Zeit geöffnet zu haben. Er hat gezeigt, daß der Zeichner auf einzelnen Blättern, die erst später zusammengeheftet wurden, Auszüge aus byzantinischen Malereien vorgenommen hat. Diese Auszüge umfassen nur bestimmte Typen, besonders bewegte Figuren, Dreiviertelprofilstellungen, Sitz- und Faltenmotive. Es kam also nicht auf ikonographische Zusammenhänge an. Der abendländischer Tradition verpflichtete sächsische Künstler entnimmt solche Einzelmotive nur, um einmal aus ihnen sein Streben nach genauer Naturwiedergabe befriedigen zu können, zum anderen aber, um daraus Vorbilder zu gewinnen, die er in neue Kompositionen einfügen konnte, die er als einen erlernbaren Bestand ansah, den man lebendig variieren und kombinieren konnte.

Genau dieselbe Erscheinung bestätigt die Ausführung der Plastik an der Goldenen Pforte, wie das schon die Beschreibung

der Bildwerke ergab. Auch der Bildhauer besaß solche „Exempla“, die unter seiner Leitung in der Werkstatt weiterlebten. Da wir diese nun in den Werken der von A. G. Otto aufgestellten beiden Meisterpersönlichkeiten ebenso finden, wie in den von Bachem gedachten drei Gruppen, dürften diese Trennungen hinfällig geworden sein.

Hinsichtlich der Otto'schen Einteilung sei nur daran erinnert, daß sich die langen Zugfalten im Rücken des Königs Balthasar vom Tympanon auch im Rücken Johannes des Täufers vorfanden. Der Bachem-These sei entgegengehalten, daß Aaron und Bathseba gerade in der Faltengebung Gemeinsamkeiten mit dem Tympanon aufwiesen (die stäbige Form mit ihren rechteckig vor- und zurückspringenden Unterkanten).

Dieselben Falten tauchten schließlich noch bei einer Reihe von Archivoltenaposteln auf, die er dem Hauptmeister zugeschrieben hatte.

Damit scheint es gesichert, daß in der Goldenen Pforte eine geschlossene Werkstatt tätig war. Ihr Haupt dürfte in Halberstadt gelernt haben, wie das schon Goldschmidt annahm. Doch läßt sich seine Herkunft von dort noch etwas genauer fassen. Die Gestaltung der Halberstädter Chorschränken war bereits von Hermann Beenken¹³⁶ mit der maasländischen Schreinskunst in Verbindung gebracht worden. Von dort stammt die Beweglichkeit der Sitzmotive, man vergleiche nur die Andeutung schräg gestellter Throne und die wie zu dialogischem Gespräch immer in Gruppen zu zweit einander zugewandten Apostel auf dem Heribertschrein¹³⁷. Aber auch mit den Türsturzdarstellungen von Senlis zeigen sich in der fein geriefelten und geschwungenen Faltengebung gewisse Verwandtschaften. Es handelt sich dabei um jene Hand an den Chorschränken, die Beenken¹³⁸ mit dem Meister der Hildesheimer Chorschränkenfragmente in Verbindung bringt. Der Hinweis auf eine Lehrzeit an den Westgrenzen des Reiches wäre also für einen jungen Künstler in Halberstadt gegeben.

Nun lassen sich aber von den Chorschränken nur einzelne Motive in Freiberg ableiten, etwa das bewegte Sitzen der Apostel, die Vorliebe für die Zur-Schaustellung der Fußsohlen. Der Stil selber ist anders und nicht hier geprägt worden. Das zeigen z. B. die lang herabfallenden Falten, die zwar auch stäbig gestaltet sind, aber unten in Omega-Ösen enden.

Bei der Betrachtung des Freiburger Tympanons fielen einige Elemente auf, die eine Beziehung zu dem mächtigen Triumphkreuz im Halberstädter Dom eröffneten. Neben einer engen Bindung an die Kunst der Chorschränken werden hier Anregungen durch die byzantinisierende Miniaturalmalerei spürbar, besonders aus dem von Swarzenski¹³⁹ aufgestellten Kunstkreise um Heinrich den Löwen. In einem Missale des Braunschweiger Domes aus dem Jahre 1203¹⁴⁰ findet sich in Haltung und Stellung der Hauptfiguren derselbe Kreuzigungstypus. An dem Triumphkreuz sind lediglich die Engel und der Adam in den Dreipaßendigungen des Unterlegkreuzes zugefügt. Verschiedene Einflüsse mögen das bewirkt haben, die einmal mit den gemalten Triumphkreuzen Oberitaliens zusammenhängen können und zum anderen mit der Goldschmiedekunst jenes Kunstkreises um Heinrich den Löwen. In einer Reihe von Kreuzständern aus dem Welfenschatz und aus dem Dom von Chur steigt Adam, umgeben von Engeln, welche den eigentlichen Einsteckfuß für das Kreuz halten, aus dem Grabe. Etwas von dieser Idee klingt nach in den Engelchen, welche den Dreipaß des Unterlegkreuzes mit dem auferstehenden Adam darin halten. Er und die Engel in den oberen Dreipässen des Triumphkreuzes unterscheiden sich im Stil von den Hauptfiguren. Das geschieht in die Paßform eingefügte und lebendig bewegte Lagern, das weiche Spiel der Armmuskeln, die außerordentliche Stofflichkeit der Oberflächenbehandlung, die knöchigen Hände und groß geschwungenen, kräftig ausgearbeiteten Gewandfalten kennzeichnen die andere Art, die der Goldenen Pforte in Freiberg ähnelt. Die Schoßfalten, der Kopftypus und die lebendig schwel-

lende Körperlichkeit tauchen bei den Freiburger Archivoltengestalten auf, besonders bei dem mit dem Spruchbande und dem Aaronskopf. Die Kopftypen der Halberstädter Dreipaßengelchen finden in denen des Freiburger Tympanons ihre Entsprechung. Zwar schweben sie ungleich stürmischer heran, doch gleichen die flatternden Gewandzipfel wiederum Freiberg.

An diesen Teilen des Triumphkreuzes erscheint der Freiburger Stil vorgebildet. Alles ist um einen Grad flüssiger als an der Goldenen Pforte, jugendlicher und kraftvoller. Es ist noch nichts von der Stilverfestigung eines Meisters zu spüren, der eine eigene Werkstatt betreibt und lehrt. Die zeitliche Entstehung des Triumphkreuzes wird mit einer Weihe vom 12. August 1220 in Verbindung gebracht. Diese Datierung müßte auch für das Unterlegkreuz und seine eben behandelten Darstellungen gelten, da das gesamte Kreuz nach einheitlichem Plane gestaltet wurde. Der bereits vollendete Freiburger Stil setzt aber die Kenntnis der mehrfach genannten französischen Monumente voraus. Laon wird 1205 bereits seinen Skulpturenschmuck gehabt haben¹⁴¹, die Werkstatt arbeitete dann bis 1216 in Braisne weiter. Dort dürfte unser Meister den strähnigen Faltenwurf gelernt haben. Gemeint sind jene von Stegen begleiteten Vertikalfalten, die am Saume rechteckig vor- und zurückstoßen. Sie finden sich in Braisne besonders deutlich an dem Fragment des Christus aus dem ehemaligen Tympanon der Marienkrönung. In Freiberg ist diese Form noch schärfer und härter geworden. Fraglich bleibt allein die Kenntnis von Reims. Dort wurde am 6. Mai 1211 mit dem Bau begonnen. 1241 fand die Chorweihe statt. Mit dem bildhauerischen Schmuck scheint aber sofort begonnen worden zu sein, wenn man an die Propheten denkt, die heute im Gewände des südlichen Westportales untergebracht sind. In ihnen macht sich eine deutliche Stilentwicklung bemerkbar, die zu den Arbeiten des Peter-Pauls-Meisters hinführt. Andererseits hängen die Engelfiguren an den Strebebögen der Chorkapellen mit diesen Werken und denen am Sixtusportal zu-

sammen. Da sie aber in das aufgeführte Mauerwerk eingelassen sind, müssen sie verhältnismäßig früh entstanden sein. 1223 fand bereits die Krönung Ludwigs VIII. und der Blanche von Kastilien in der Kathedrale statt¹⁴². Sie kann höchstens in einer der Chorkapellen gefeiert worden sein. Wenn dem so ist, müßten damals die Engel bereits fertig gewesen sein, vor ihnen aber noch die Portale, die sich heute an der Nordseite des Querhauses befinden. Sie könnten also um die Mitte des 2. Jahrzehnts in Arbeit gewesen sein. Das hieße, der Freiburger wird zum Abschluß seiner Gesellenfahrt noch dem neuen Zentrum in Reims einen Besuch abgestattet haben.

Für diesen Ablauf spricht, daß die eigentlichen stilistischen Elemente seiner Kunst mehr in den Werken von Braisne zu suchen sind. Aus Laon stammt das ikonographische Schema, aus Reims die Anregung zur Gestaltung der Konsolfiguren, des beweglichen Rückenkonturs der sich vom Gewände lösenden Figuren und die Komposition der aus Figuren gebildeten Nische in Anlehnung an das System der Chorengel.

Um 1220 erscheint er in Halberstadt und arbeitet am Triumphkreuz mit. Damals blühte in Halberstadt die Kunst des sogenannten Zackenstiles. Dieser war bereits im Jahre 1214 voll ausgebildet, wie das im Magdeburger Domgymnasium unter Nr. 152 aufbewahrte Manuskript des „*Libellus de consecratione crismatis*“ beweist¹⁴³. Das Hauptwerk dieses Stiles, der sogenannte Landgrafenpsalter, wird nach den Untersuchungen Löfflers sogar schon zwischen 1211 und 1213 entstanden sein¹⁴⁴. Die Datierung des Wolfenbütteler Musterbuches steht keinesfalls fest. Sie wurde von Rücker und Hahnloser auf um 1230 gesetzt¹⁴⁵. Annähernd wird das richtig sein. Eine kleine Korrektur dürfte sich jedoch daraus ergeben, daß es bereits für die Ausmalung der Vierung und des Chorquadrums im Braunschweiger Dom verwendet wurde, die nach Gerhardt in den Jahren 1222–1227 erfolgte¹⁴⁶. In den 30iger Jahren entstand das Goslarer Evangeliar und vom gleichen Meister nach 1241

gemalt das Semeco-Missale¹⁴⁷. Vergleichen wir nun die Werke des Freiburger Meisters mit dem Stil dieser Miniaturen, so ist festzustellen, daß sie am ehesten mit dem Wolfenbütteler Musterbuch in Einklang zu bringen sind. Schon Rücker und Hahnloser hatten in den Miniaturen eine Entwicklung festgestellt, die von einem dem Landgrafenpsalter nahestehenden Stil über eine gewisse Beruhigung zu lebhaftester Auflockerung führte, mit der eine immer kräftiger werdende Betonung plastischer Werte parallel verläuft. Ganz ähnlich liegt der Fall in Freiberg, wo sich in den Archivolten der Grad an Bewegtheit (z. B. in dem Engel, der Abraham eine Seele überreicht) und plastischer Ausformung ankündigt, der dann seine höchste Steigerung in Wechselburg in dem Grabmal des Markgrafen Dedo¹⁴⁸ und seiner Gemahlin Mechthild, und in Braunschweig im Grabmal Heinrichs des Löwen und der Mathilde findet¹⁴⁹. Auch die Reliefs der Kanzel in der Neuwerkkirche zu Goslar gehören dieser letzten Stilgruppe an¹⁵⁰.

Die Beobachtung dieser zeitlichen Abfolge scheint sich in Freiberg durch das Auftreten einer neuen Stilgruppe zu bestätigen, die zu schlankeren Proportionen neigt.

Während die Gewandefiguren der Goldenen Pforte trotz der Bedingtheit durch den schmalen Block noch einen gewissen Hang zur Breite zeigen, der dann am Wechselburger Lettner wieder deutlich hervortreten kann, treten plötzlich solche schlankeren Körperformen bei einigen der Archivoltenfiguren (Apostel mit dem Spruchbande und darüber der mit den gekreuzten Beinen) auf. Am Wechselburger Triumphkreuz¹⁵¹ wird diese Erscheinung noch deutlicher und paart sich zum Teil mit noch feiner gesträhten Falten. Das ist um so auffälliger, da andererseits das Kreuz in seiner Anlage von den Triumphkreuzen im Halberstädter Dom und der Liebfrauenkirche abhängig ist und in einzelnen Motiven engste Beziehungen zur Goldenen Pforte aufweist. Der Kopf des Johannes ist nicht ohne den Johannes im Gewände der Pforte zu denken; das sich durch die Vertikal-

fallen durchdrückende Knie der Königin von Saba wird bei der Maria gleich auf beide Knie angewendet. In den Dreipaßfiguren des Adam und der das Unterlegkreuz haltenden Engel zeigt sich eine Verfestigung des stäbigen Stiles, wie sie besonders deutlich der 2. Apostel der 3. Archivolte links bekundet.

Man wird also das Wechselburger Triumphkreuz nicht aus dem Zusammenhange der Freiburger Werkstatt herausnehmen können. Die Erklärung bietet die Anlage des Freiburger Lettners. Hier tritt ein jüngerer Künstler in Erscheinung, der in Chartres gelernt haben muß. Das zeigt die leider sehr zerstörte Lettnerplatte mit einer weiblichen Figur. Es ist eine lange, schmale Gestalt mit umgehängtem Mantel. Mit der linken Hand zieht sie am Mantelriemen, die Rechte hält ein vor dem Leibe herabhängendes Spruchband. Die enge Gürtung in hochliegender Taille und die dichten, plisséeartigen Falten betonen noch ihre Schlankheit. Sie hat ihre allernächste Verwandte in einem Bruchstück des Chartreser Lettners, das in der Martinskapelle der Kathedrale aufbewahrt wird¹⁵². Der Stil dieses Stückes verweist wiederum auf die dem Meister der Königsköpfe zugeschriebene Königin von Saba im Gewände des rechten Nordportales. Damit ergäbe sich eine Datierung auf etwa 1225/30 für das Chartreser Bruchstück, nach Gottfried Schlag sogar auf 1220/25. Man darf also wohl annehmen, daß dieser Künstler um oder kurz nach 1230 wieder in seiner Heimat eintraf und sich dort mit seinen Erkenntnissen auswirkte. Von ihm stammen außer den Lettnerplatten noch die Figuren des Triumphkreuzes in Freiberg. Deutlich schließt er sich der Art der führenden Werkstatt an. Er übernimmt die Anlage und auch die Einzeltypen von dem Wechselburger Kreuz, behält aber seine schlanke Proportionierung und enge Fältelung bei. Ebenso steht bei ihm die Maria nicht mehr auf einer kauernenden Figur, sondern auf einem Sockel mit darauf sich windender Schlange. Auch darin liegt ein Anklang an Chartres Nord.

Nehmen wir nun das Eintreffen dieses Künstlers in Freiberg

als Ausgangspunkt. Wir erkannten, wie sich seine Kunst gerade noch auf den Hauptmeister und seinen Kreis auswirken konnte, er aber auch seinerseits sich der Werkstatttradition anpaßte, aus der er wahrscheinlich als Lehrling hervorgegangen sein dürfte. Demnach ließen sich seine Arbeiten sowie das Wechselburger Triumphkreuz in die Zeit gleich nach 1230 datieren. Die Goldene Pforte wird damals im wesentlichen schon vollendet gewesen sein. Aber auch die Arbeiten in Wechselburg standen vor dem Abschluß.

Bedenken wir nun die unvollendet gebliebenen Einzelheiten, die ja mehrfach an der Goldenen Pforte festzustellen waren (an der Gewändefigur des David, im Tympanon und vor allem in den Archivolten), wo sie in den Schlußsteinen und dem äußeren Bogen auftraten, dann liegt der Schluß nahe, daß das Portal in ziemlicher Eile aufgeführt werden mußte. Man ist versucht, nach einem besonderen Termin für diese schnelle Beendigung zu suchen. Der könnte sich in der Mündigkeitserklärung des jungen Markgrafen Heinrich 1230 anbieten.

Am 17. Februar 1221 war sein Vater Dietrich, der Erbauer der Freiburger Marienkirche, gestorben. Die Regentschaft wurde unter der Vormundschaft des Landgrafen Ludwig von Thüringen, des Bruders seiner Mutter, geleitet. Nachdem sich Ludwig 1227 am Kreuzzug beteiligte und unterwegs verstarb, wurde im Jahre 1228 Herzog Albrecht von Sachsen mit der Vormundschaft betraut.

Heinrich der Erlauchte war ein stets der Kunst offener Herrscher, ja er ist in seinen jungen Jahren als Minnedichter hervorgetreten. Er trat damit ganz in die Fußtapfen seiner Eltern. Vor 1210 bis 1212 beherbergte sein Vater, Markgraf Dietrich, den Minnesänger Walther von der Vogelweide an seinem Hofe. Auch seine Mutter brachte als Tochter des Landgrafen Hermann von Thüringen alle Voraussetzungen dafür mit. Sein Vormund, Ludwig IV., Gemahl der Heiligen Elisabeth, ist der Bauherr eines architektonischen Kleinods, der Doppelkapelle auf

der Neuenburg oberhalb von Freyburg a. d. Unstrut. Dieser Ort, in der Nähe Naumburgs, grenzt an die Markgrafschaft Meißen. Dort wurde gerade die Stadtkirche errichtet, deren westliche Vorhalle zwischen den Türmen vorbildlich für Freiberg geworden sein könnte¹⁵³.

Ludwig nahm seine Tätigkeit als Vormund Heinrichs durchaus ernst. Schon gleich nach dem Begräbnis Dietrichs in dem wetтинischen Familienkloster Altzella weilte er bei seiner Schwester in Meißen. Einen Monat nach der Beisetzung wurden durch ihn dem Kloster zum Seelenheil des Verstorbenen Vorrechte beim Einkauf von Waren auf allen meißnischen Märkten verliehen¹⁵⁴.

Als sich 1224 Jutta mit dem Grafen Poppo von Henneberg vermählte, kam es vorübergehend zu Zwistigkeiten zwischen den beiden Geschwistern. Doch als Ludwig 1226 vom Hofe Kaiser Friedrichs in Cremona zurückkehrte, widmete er sich erneut seiner Vormundschafspflicht.

Nach seinem Tode 1227 auf dem Kreuzzuge liegt die Hauptlast auf Jutta und ihrem Gemahl Poppo. Gerade nach der Vermählung Juttas mit dem Henneberger setzte in Thüringen und Meißen jene Hungersnot ein, in der die Heilige Elisabeth der Bevölkerung so tatkräftige Hilfe lieh. Der Rat der Stadt Freiberg (der Name erschien erstmalig in der Urkunde vom 18. März 1221) hat diese Situation benutzt, um sich größere Rechte zu verschaffen gegenüber dem Markgrafen-Hause und begann die markgräfliche Kirche gegen die städtische St. Peterskirche auszuspielen. Um die Bedeutung der als Hauptkirche gedachten Marienkirche nicht zu schmälern, wurden 1225 sämtliche Pfarren dem Patronat des Klosters Altzelle überwiesen.

Wieweit der Bau vorangeschritten war, ist zwar nicht direkt aus den Urkunden zu entnehmen. Doch müssen wir schließen, daß damals die Marienkirche bereits für den Gottesdienst offenstand, wenn nicht gar vollendet war.

Eine weitere Urkunde (Codex diplomaticus Saxoniae regiae II, 1 Nr. 96) berichtet, daß Landgraf Ludwig von Thüringen als

Vormund und die Markgräfin Jutta das Bistum Meißen im Besitze seiner Silbergruben beeinträchtigten. Das könnte eine Begründung in den Sonderausgaben haben, die mit der Errichtung der Goldenen Pforte als letztem Teil des Kirchenbaues zusammenhingen. Nehmen wir damit den Beginn der Arbeiten an der Pforte zumindest architektonisch um 1225 an, so klärt sich die Übernahme der bayerisch-fränkischen Gewändeform von Altzella, dessen Portal des Sommerrefektoriums wir ja in engste Verbindung mit der Goldenen Pforte gebracht hatten¹⁵⁵. In den Jahren von 1221–1234 übernahm Ludeger in Altzella die Abtswürde¹⁵⁶. Er hatte sie schon einmal von 1209–1211 innegehabt¹⁵⁷ und dann niedergelegt. Er verblieb damals im Kloster und widmete sich besonders gelehrten Studien sowie der Anfertigung von Handschriften. Schon im Jahre 1206 hatte er dem Meißner Domkapitel einen selbst geschriebenen Augustinus de civitate dei geschenkt. Auch eine Handschrift in der Universitätsbibliothek zu Leipzig (Mscr. 375), die „*Sermones super cantica canticorum*“ des Bernhard von Clairvaux wird zu diesen von Ludeger verfertigten Schriften auf Grund der Datierung und des Altzellischen Besitzvermerkes gehören. In diesem gelehrten und kunstfreudigen Abt dürfte man wohl den Berater für die Ikonographie der Goldenen Pforte zu erkennen haben. Alle bisherigen Deutungen erklärten, angeregt von dem Vorhandensein der Auferstehenden, die äußerste Archivolte als ein Jüngstes Gericht. Goldschmidt sah in dem Programm eine Zusammenfassung des französischen Portalprogramms mit der Marienkrönung, der Anbetung der Könige und dem Jüngsten Gericht. Dieser Sinngebung fehlt als eigentliches Zentrum der Richter. Dafür erscheint als Mittelstück der Auferstehungsarchivolte ein Engel, welcher die Seelen auf beiden Seiten ergreift und an sich zieht. Es sind also nur Seelige dargestellt und die Auslassung der Verdammten muß einer bestimmten Anschauung entsprechen.

Gehen wir nun aus von den damals in Altzella abgeschriebenen

Sermonen Bernhards zum Hohen Liede. Er deutet die Schrift allegorisch auf das Verhältniß Christi zur Menschenseele¹⁵⁸. So redet er in der dritten Ansprache zum Advent von der dreifachen Ankunft des Herrn: „zu den Menschen, in die Menschen, wider die Menschen¹⁵⁹.“ Das wird in der 5. Ansprache näher erläutert:

„Bei der ersten Ankunft erschien der Herr sichtbar auf der Erde und wandelte unter den Menschen.“ „Bei der letzten Ankunft aber wird alles Fleisch das Heil unseres Gottes schauen; und sie werden sehen, wen sie durchbohrten¹⁶⁰.“ Die mittlere Ankunft ist geheimnisvoll; hier schauen ihn nur die Auserwählten im eigenen Innern, und ihren Seelen wird das Heil. „Diese mittlere Ankunft ist gleichsam ein Weg, auf dem man von der ersten zur letzten Ankunft gelangt. Bei der ersten war Christus unsere Erlösung, bei der letzten wird er scheinen als unser Leben. Bei der mittleren ist er unsere Ruhe und unser Trost, so daß wir ruhen zwischen den Losen¹⁶¹.“ In der dritten Ansprache auf den Vorabend der Geburt des Herrn sagt Bernhard weiter:

„Alle, die nach Erleuchtung verlangen, sollen zu ihm kommen, mit ihm sich vereinigen, daß nichts mehr sei zwischen ihm und ihnen. Denn unsere Sünden stehen trennend zwischen uns und Gott. Sind sie hinweggenommen, so stehen wir ganz nahe beim wahren Lichte. Nun kann sein Licht in uns überfluten, wir können eins mit ihm werden¹⁶².“ In diesem Vorgang erkennt er eine Verbindung des Wortes Gottes mit der Seele und dem Fleische zu einer Person, die er als Heilmittel hinstellt. Weil aber der Mensch selber dieser Gabe des Heilmittels unwürdig war, wurde sie Maria anvertraut. Sie ist die Hilfe. „Denn nach Gottes Willen sollten wir nicht haben, was nicht durch Mariens Hände ginge¹⁶³.“ Das Verdienst des Menschen, der Hilfe Mariens theilhaftig zu werden, liegt im Glauben. „Im Glauben ist ja Heil. Wer glaubt, wird gerettet werden.“ In den Ansprachen zum Hohen Liede führt die 8. Rede weiter: „Im Geiste des Sohnes

·wisse dich als Tochter des Vaters und als Braut oder Schwester des Sohnes.“ Noch deutlicher wird die 68. Ansprache: „Wer ist Braut und wer der Bräutigam? Unser Gott ist Bräutigam und – wenn ich es sagen darf – Braut sind wir alle.“

In der 81. Rede schließlich heißt es: „Und ich meine, ihr habt nun darüber genügend Klarheit, daß die Seele bei ihrer angeborenen und hochgeborenen Gottebenbildlichkeit, die in den genannten Eigenschaften so herrlich hervorleuchtet, keine geringe Verwandtschaft mit dem Worte hat, mit dem Bräutigam der Kirche unserm Herrn Jesus Christus, der über alles Gott ist, hochgelobt in Ewigkeit.“

Betrachten wir, von diesen Grundgedanken ausgehend, die Goldene Pforte, so stellt sie die Vereinigung Gottes mit der Menschheit dar. Diese nimmt ihren Anfang in der Geburt im Schoße der Jungfrau (Tympanon). Es ist die Verheißung dieser Vereinigung. Die Vereinigung selber aber wird in den Archivolten geschildert. Hier wird Maria stellvertretend für die Ecclesia, die Gemeinde, die Krone des ewigen Lebens aufgesetzt. Von den Aposteln wird sie zum König Christus geleitet. Die Seelen aber werden von den Engeln geführt und in Abrahams Schoß das ewige Leben erhalten.

Die Gewandefiguren stellen, wie das schon Anton Springer dargestellt hat¹⁶⁴, die typologischen Hinweise auf den Erlöser und seine Abstammung dar. Daniel und Aaron bedeuten die Jungfräulichkeit Mariens, die Königin von Saba und Bathseba weisen auf die von Gott erkorene Mutter, Salomo und David auf ihre königliche Abkunft, Johannes der Täufer aber ist nach Bernhard der Herold, der bei der ersten Ankunft ausruft: „Siehe, das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt!“ (Joh. 1, 29). Johannes der Evangelist aber „schöpfte an der Brust des Eingeborenen, was dieser an der Brust des Vaters geschöpft.“

Man könnte nun noch fragen, wo bleibt in dieser Deutung die von Bernhard zitierte mittlere Ankunft, der Weg von der ersten

zur letzten? Sie findet sich eindeutig am Lettner. Der zeigte einstmals das im Alten Bunde verheißene Erlösungswerk, das Opfer des Neuen Bundes. Erhalten sind noch die typologischen Vorbilder, die eherne Schlange, das Abrahamsopfer sowie das große Triumphkreuz. Am Lettner befanden sich in Rundnischen, analog zu Wechselburg, Propheten und eine Sybille als die alttestamentarischen Zeugen dieses Vorganges.

Erst wenn man den Lettner mit einbezieht, ergibt sich ein völlig geschlossenes Programm, wie es der Symbolik des Kirchenbaues als ein Ganzes entspricht. So wird das bildhauerische Programm einbezogen in das von Johannes geschaute „himmlische Jerusalem auf Erden“. Mit Hilfe der Schriften Bernhards ergab sich eine Erklärung dafür, daß die Archivolten nur seelige Auferstehende und keinen Weltenrichter enthalten. Dazu kommt, daß sie sich im 8. Bogenlauf von innen befinden. Die Oktav aber bedeutet künftige Auferstehung, denn am 8. Wochentage ist der Erlöser auferstanden und in der Arche Noahs entgingen 8 Personen dem Untergang.

Damit dürften die Beziehungen zum Kloster Altzella hinlänglich bewiesen worden sein. Und es dürfte dort kaum einen besseren Interpreten Bernhards gegeben haben als den Abt Ludeger. Außerdem würden diese Beziehungen noch bestätigt werden durch die Aufsatzfiguren der Gesimse. In den äußeren gekrönten Häuptern sah der Freiherr von Mansberg¹⁶⁵ den jugendlichen Markgrafen Heinrich den Erlauchten und ein Symbol der Stadt Freiberg. Die folgenden beiden Mönche, von denen der eine vielleicht auf die Entdeckung der Silbererze, der andere auf das Kloster Bezug nimmt, betonen die Bedeutung Altzellas für die Stadt. Die letzten beiden stellen Gemeinde und Bergmann dar. Dafür, daß auch der Bergbau in die Symbolik hineinspielt, mag angeführt sein, daß für einen der ältesten Schächte Maria die Schutzpatronin darstellte und später Aaron (arabisch: Harun = Bergmann) und Daniel von den Häuern zu ihrem Wahrzeichen erwählt wurden.

IV. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSWORT

1.

Wir haben im Verlaufe der Untersuchungen feststellen können, daß die Freiburger Marienkirche wohl auf Veranlassung des Markgrafen Dietrich als Hauptkirche der Stadt um oder nach 1210 errichtet wurde. Sie gehört zeitlich und stilistisch zu einer für die Markgrafen von Meißen tätigen Baugruppe, die sich in Wechselburg, Landsberg und auf dem Petersberge bei Halle verfolgen läßt. Auch die von Markgraf Dietrich gegründete Thomaskirche zu Leipzig gehört der Gruppe an.

Die Goldene Pforte stand in keinerlei baulicher Verbindung mit den jetzt noch erkennbaren romanischen Bauteilen der Marienkirche und ist im Rahmen des spätgotischen Neubaus an ihren heutigen Platz versetzt worden. Sie wird ursprünglich das Hauptportal der Kirche im Westen gewesen sein. Ihr heutiger Erhaltungszustand und die Gestalt der Nachfolgeportale in der Gegend machen es wahrscheinlich, daß sie sich in einer zwischen den Westtürmen liegenden Vorhalle befunden haben wird.

Ihr architektonischer Aufbau zeigt zwar bayerisch-fränkische Eigentümlichkeiten in der Gewändeform, doch konnte gezeigt werden, daß diese bereits vorher im markgräfllich-meißnischen Gebiete auftraten. Die immer wieder in der Literatur betonte Abhängigkeit von Bamberg erwies sich als nicht stichhaltig. Es handelt sich vielmehr um parallele Entwicklungen. Der Bamberger und der Freiburger Meister schöpften nur zeitlich etwas unterschieden aus derselben Quelle. Einzelne architektonische Elemente, wie die Halbsäulen unter den Gewändefiguren und die Pfostenabfasung hatten ihren Ursprung in der gleichzeitigen sächsischen Kunst.

Von besonderer Bedeutung aber wurden die Untersuchungen zur Bauplastik an der Goldenen Pforte. Die Säulenornamentik und die Kapitellornamentik schlossen sich eng an die der Königs-lutterer Nachfolge an, die sich im Bereiche der markgräfllich-meißnischen Baugruppe zeigte und hier in Verbindung mit der frühen Ornamentik im Magdeburger Dom bis zum Eintreffen der französisch geschulten Kräfte um den Meister des Bischofsganges gegen 1230 bestimmend war. Von den Kapitellen der Wechselburger Vorhalle, in denen noch diejenigen des Magdeburger Domkreuzganges nachklangen, gelangten wir zu den Kapitellen der Goldenen Pforte. Dabei machte sich ein erneuter Einstrom der königslutterischen Nachwirkungen in Magdeburg am Chorumgang bemerkbar, der durch den um 1225 tätigen Meister des Magdalenenkapitells zusammen mit oberrheinischen Elementen (mag er nun selber dort gelernt haben oder sie aus der ersten oberrheinisch geschulten Bauhütte in Magdeburg empfangen haben, Giesau erinnert an Basel) nach Altzella und Freiberg übertragen wurde. Als Entstehungszeit kommt also höchstens die Zeit von 1225–1230 in Betracht. Die Kapitellformen können dem in Magdeburg geplanten Figurenportal und der maulbronnischen Schule des Bischofsganges höchstens gleichzeitig sein.

Wiesen die bauornamentalen Gestaltungsformen über die Königslutterer Schule nach Süden, nach der Lombardei, so auch die Form der Blockkantenfigur, die in die ausgesparten Nischen der Pfeilerfasen eingestellt wurde. Auf doppeltem Wege, über den Meister des Magdalenenkapitells und über die lombardisch-königslutterische Tradition mag dieser Gestaltungsgedanke auf den Freiburger übertragen worden sein, zumal er der deutschen Auffassung näher lag als die französische Säulenfigur. An den Chorengeln der Kathedrale von Reims stieß er erneut auf dieses System. In den Figuren selbst zeigten sich französische Einflüsse nur wenig. Sie waren überdeckt durch den in der thüringisch-sächsischen Malerei aufgekommenen Zackenstil. Wohl hat der

führende Meister die Westportale von Laon und Braisne gekannt und die gerade im Entstehen begriffenen Werke für die Reimser Nordportale. Hier lernte er aus dem Bestreben zur Selbstständigkeit der Figuren und aus der Betonung ihrer Eigenkörperlichkeit. Doch lag seine eigentliche künstlerische Heimat in Halberstadt. Dort konnte seine Hand um 1220 in den Dreipaßfiguren des Triumphkreuzes im Dom festgestellt werden.

Eine Aufteilung in verschiedene Hände vorzunehmen, erschien aussichtslos. Dafür aber ließ sich deutlich verfolgen, daß eine geschlossene Werkstatt mit engster Schulung nach „Exempla“ an der Goldenen Pforte tätig war. Ein Vergleich mit solchen „Exempla“ im Wolfenbütteler Musterbuch zeigte deutlich, wie in beiden Fällen dasselbe Arbeitssystem, ja sogar dieselben Interessen und eine direkte Stilverwandtschaft vorlagen. Das vom gleichen Meister etwas später um 1230 gefertigte Goslarer Evangeliar wurde in dem damals unter zisterziensischer Hoheit stehenden Kloster Neuwerk zu Goslar geschrieben. Zu diesem stand Altzella durch den Silberbergbau in engster Beziehung (über Walkenried). Man wird also für die Kenntnis des Musterbuchs in Freiberg eine Vermittlung der Zisterzienser annehmen müssen. In diesem Falle spricht die Persönlichkeit des Abtes Ludeger von Altzella dafür. In seine Abtzeit fiel die Unterstellung der Marienkirche unter die Aufsicht des Klosters. Er muß auch als Anreger für die Ikonographie gelten, die sich durch das Fehlen einer echten Gerichtsdarstellung mit Weltenrichter und Verdammten von den westlichen Vorbildern eindeutig unterscheidet und auf das Gedankengut Bernhards von Clairvaux aufbaut.

Alle diese Elemente sprechen deutlich für eine Datierung der Goldenen Pforte auf spätestens 1230. In diesem Jahre fand die Mündigsprechung des jungen Markgrafen Heinrich statt, die vielleicht einen Termin abgeben mag für die eilige Fertigstellung des Portales, die aus den zahlreichen unvollendeten Stellen zu erschließen ist.

Für diese Datierung sprechen, daß die Ornamentik hinter den Köpfen der Gewändefiguren ganz der der Kapitelle entspricht und dieselben Verwandtschaften mit Königsutter und seiner Nachfolge aufweist, daß in dem Schöpfer des Freiburger Lettners eine jüngere, weniger ausgeprägte Persönlichkeit auftritt, die sich mit ihren aus Chartres Nord überkommenen Stilformen sowohl auf das Wechselburger Triumphkreuz, als auch die letzten Arbeiten an der Pforte auswirkt, sich aber letzten Endes der Werkstatttradition einfügt. Weiter darf die mit dem Abraham-Engel der Archivolten einsetzende Stilentwicklung herangezogen werden, die in Wechselburg zu lebhafter Bewegung der Faltenformationen führt (Adam des Triumphkreuzes bis hin zum Löwengrabmal in Braunschweig, Dedograb bis zur Goslarer Kanzel). Sie entspricht – auf der Grundlage des Halberstadt-Freiburger Stiles – ganz der Beweglichkeit, die gegen 1225/30 in Magdeburg der französischen Werkstatt eigentümlich ist und dort gegen 1240 durch die Bamberger Einflüsse abgelöst wird. Damit glauben wir, die Entstehungszeit der Goldenen Pforte im Zusammenhang mit den neuesten Forschungsergebnissen endgültig auf die Zeit um 1230 eingegrenzt zu haben. Das würde auch zu den letzten Forschungen über den Naumburger Meister passen. Walter Schlesinger hat in sorgfältiger Quellenarbeit den Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor überraschend auf die Zeit um 1240 festzulegen versucht, das geplante Meißner Figurenportal auf die Jahre von 1250/60¹.

2.

Zum Abschluß sei noch der Versuch unternommen, die bisherigen sachlichen Darlegungen mit dem heutigen Bilde der Forschung über die romanische Kunst zu verknüpfen, um damit zur Beurteilung des sogenannten Übergangsstiles beizutragen. Die frühere Forschung sah in den positiv aufgezeigten Verbindungen selbst weit voneinander entfernter Kunstwerke die Mög-

lichkeit, zeitliche Abfolgen auszudeuten. So kam es, daß die von Goldschmidt² anfangs gegebene Datierung der Goldenen Pforte auf „um 1225“ in der Folge von Panofsky auf „um 1245“ heruntergedrückt wurde³, da er in der französisch geschulten Bamberger Werkstatt ein Vorbild erblickte.

Oben wurde bereits gezeigt, daß auch mit den Mitteln jener Forschungsmethode diese Zusammenhänge abzulehnen waren. Inzwischen hat Henri Focillon die Formulierung getroffen: „Die Kunstgeschichte zeigt uns im selben Moment Überlebendes und Vorweggenommenes nebeneinander, langsame, bremsende Formen gleichzeitig mit kühnen und raschen Formen. Ein mit Sicherheit datiertes Denkmal kann vor oder nach seiner Zeit stehen, und gerade darin liegt der Grund, warum seine Datierung wichtig bleibt. . . . die Chronologie dient nicht dazu, die Stetigkeit und Isochromie der Bewegungen zu beweisen, sondern die Verschiedenheit der Wellenlängen zu messen⁴.“

Sind damit die hier aufgestellten Mühen zur genaueren Datierung der Goldenen Pforte hinfällig geworden?

Ein Zusammentreffen verschiedener Grundanschauungen charakterisiert die Gestalt dieses Portals. Daß die deutsche Kunst länger als die französische an den Vorstellungen festhielt, welche die Maße des Baukörpers als den Ausdruck eines herrscherlichen Bewußtseins spiegelten, ist eine bekannte Tatsache. Focillon bringt sie in Zusammenhang mit der politischen Entwicklung und der erstmaligen Schaffung einer neuen Ordnung im deutschen Raume⁵. Das gilt erst recht im sächsischen Grenz- und Kolonisationsgebiet, wo Markgrafen und Kirche die beherrschenden Mächte waren. So hat die sächsische Kunst in dem Augenblick des Einsetzens auswärtiger Einflüsse in Skulptur und Bauornamentik diese mit einer Rückbesinnung auf traditionelle ältere Formen verbunden. Damit erlebte sie einen ganz bestimmten Wandel, der die alte Forschung vor immer neue Datierungsprobleme stellte.

Dazu gehört vor allem die oben herausgestellte Wiederanknüpf-

fung an die Kapitellformen des Königsutterer Kreises in Magdeburg, Wechselburg und Freiberg. Der starke, immer wieder betonte ornamentale Charakter der Goldenen Pforte liegt auf derselben Linie. Denn mit diesem überkommenen Formmittel wird die neu einströmende plastische Form und der erwachende Wille zur Verselbständigung derselben überdeckt und wieder mit der in der Tradition haften gebliebenen Architektur verbunden. Der Bildhauer und seine Werkstatt haben sich nur den architektonischen Gegebenheiten angepaßt. Wohl hat der führende Meister in Frankreich gelernt. Doch um die Anpassung in dem angedeuteten und noch näher darzulegenden Sinne durchführen zu können, muß er vorher eine grundlegende heimisch traditionelle Schulung genossen haben. Das Neue, das er aus Frankreich mitbrachte, ließ sich ohne Umsetzung nicht mit der im Typus der markgräfllich-meißnischen Bauschule gestalteten Freiburger Marienkirche zu einem einheitlichen Ganzen verbinden. Es hätte ohne diese Umformung der geltenden Ansicht des Markgrafen und seiner Generation widersprochen. In Magdeburg ist aus diesem Grunde das schon begonnene Figurenportal nicht vollendet worden. Seine bereits fertiggestellten Teile wurden in das Chorinnere des Domes teils in Nischen eingemauert und teils wie die ursprünglichen Gewandefiguren, trotz der Säule im Rücken, vor eine Pfeilernische gestellt. Man hatte mit dieser Lösung ebenfalls zurückgegriffen und an Stelle der Ausgestaltung der Wandflächen des Innern durch Malerei nun die Plastik gesetzt⁶. Für diese Ansicht spricht, daß noch in derselben Zeit und später die malerische Ausstattung der Innenwandflächen weiterlebt⁷. In den großen Domneubauten wird die Plastik für die Innenausstattung weiterbenutzt (Chorschranken, Lettner und Chorfiguren) bis die endgültige Einführung der durchbrochenen gotischen Wand einmal die Malerei auf die Glasfenster verweist und zum anderen im Altar mit der Plastik vereint.

Fragen wir nun nach der Bedeutung der Wiederaufnahme sol-

cher überkommener Formmittel. Tragen sie wirklich nur den Charakter eines Rückgriffes? Aus der Entwicklung der Kapitelle in Magdeburg, Wechselburg und an der Goldenen Pforte ging hervor, daß verschiedene Stufen durchschritten wurden, wenn auch in jedem Falle Königsutter die Anregung bot. Während dort das korinthische Kapitell sich mit dem Würfel und dem Kelch zum Palmettfächerkapitell vereint hat und dabei eine gewisse Räumlichkeit gewann, die gleichzeitig ein organisches Wachstum versinnbildlichte⁸, geht bei den Kapitellen des Magdeburger Domkreuzganges die Palmettgestaltung wieder auf die Masse des Blockes zurück, wird eingeritztes Ornament⁹. Dafür aber wird ihre Kontur noch tiefer räumlich unterhöhlt. Aus einem Kern mit in Hochrelief aufgelegtem Organismus ist die Aushöhlung dieses Kernes geworden, wobei der Organismus selbst wieder in die Fläche zurückgedrückt wurde. An der Wechselburger Vorhalle wird aus diesem Werden die Konsequenz gezogen, indem das selbständige Blattwerk entsteht. Es überdeckt nicht mehr wie in Königsutter den Kern, sondern läßt Kern und Blattwerk nebeneinander bestehen. Soweit kann man wohl von einer folgerichtigen Entwicklung sprechen¹⁰.

Die Kapitelle der Goldenen Pforte schließen an diesem Punkte an¹¹. Doch verbindet sich ihnen ein neuer Realismus. Dieser jedoch erfüllt sich nicht in der alleinigen Umwandlung der klaren Strukturformen in eine realistische Darstellung. Vielmehr wird die realistische Wiedergabe der einzelnen Blätter und knospenhaften Einrollungen durch ein ornamenthaftes Formengedränge und -geschlinge wieder verschleiert oder überdeckt. Demnach scheint in dem Ornamentcharakter doch mehr zu liegen. Es handelt sich um dasselbe Element, das auch der figürlichen Plastik zugrunde liegt. Wohl zeigt sie die weichen fließenden Formen der Natur nach byzantinischem Vorbilde. Aber sie werden durch eine gewisse Härte und Schärfe des Stiles, für den in der Malerei die Bezeichnung Zackenstil geprägt wurde, ebenso überdeckt. Er tritt an der Goldenen Pforte in ver-

schieden starkem Maße auf. Auf Grund dieser Beobachtung versuchte man in der Nachfolge Goldschmidts einzelne Werkstatt-hände zu scheiden, was sich als ziemlich erfolglos erwies¹².

Daher wurde in dieser Arbeit von einer solchen Scheidung im einzelnen abgesehen und stattdessen ein Blick in den Werkstattbetrieb geworfen. Dabei zeigte sich, daß nach „Exempla“ gearbeitet wurde, die in verschiedenen Abwandlungen, sei es spiegelverkehrt, in leicht unterschiedenen Bewegungen und Haltungen, oder nur in Teilen, verwendet wurden. Das entsprach etwa der Grundanschauung, die dem Musterbuch des Villard de Honnecourt zugrunde lag, wenigstens zu einem gewissen Teil. Nun fehlen aber die kompositorischen geometrischen Elemente, die in dem Villardschen Musterbuche ebenso vorliegen¹³, in dem für Freiberg wichtigen Wolfenbüttler Musterbuch ganz. Das findet seine einfache Begründung darin, daß die geometrische Gestaltung in Deutschland noch lebendig war, daß man zu jener Zeit vor allem nach Mustern suchte, die der realistischen Anschauung gerecht wurden. Anstatt in der Natur selbst fand man sie in den Werken der byzantinischen Kunst. Erklärt sich so einmal das Eindringen der Byzantinismen, so auch, daß an der Goldenen Pforte als dem plastischen Hauptwerk des wachsenden Übergangsstiles diese in Verbindung mit dem geometrischen Kanon auftreten. Zu diesem Zwecke sei die schon ausführlich beschriebene Tympanonkomposition nochmals betrachtet. Sie geht grundsätzlich im Aufbau auf die symmetrische Dreifigurenkomposition zurück, wie sie am deutlichsten vielleicht noch das nördliche Tympanon der Chartreser Westfassade vermittelt. Es erscheint nun ganz folgerichtig, ausgelöst durch den Auftrag und die Bestimmung zur Darstellung einer Anbetung der Heiligen drei Könige, die Umwandlung der beiden seitlichen Begleitfiguren in Gruppen. Diese ursprünglichen Begleitfiguren werden sogar noch klein beigelegt als um das Haupt der Madonna schwebende Halbfigurenengelchen (wie auch in dem Apsisbilde der Halberstädter Liebfrauenkirche)¹⁴.

Aus diesen Darlegungen geht hervor, daß bei der Kompositionsbildung des Tympanons nicht etwa die Rahmenbildung und ihre Ornamentik, auch nicht die Ornamentik der Archivolten bestimmend waren, sondern ein überkommenes geometrisches Schema. Die Verwandlung der die Hauptfigur begleitenden Nebenfiguren ist durch den thematischen Auftrag bedingt. Die über das Dreifigureschema hinausgehende künstlerische Entwicklung wurde durch den Wandel der Ikonographie mitbestimmt. Dafür spricht, daß auch in Streifenkompositionen besonders hervorzuhebende Gruppen nach demselben Grundschema behandelt werden, wie das etwa die Abrahamgruppe im Reimser Gerichtstympanon zeigt¹⁵. Es galt, eine Lösung zu finden, die die erforderte erzählende Handlung in das gewohnte Schema einfügte¹⁶. Überdies war das Schema ja die gegebene Kompositionsform für ein Tympanon. Nur ist die früher betonte Dreiecksanordnung jetzt etwas überdeckt durch die Anpassung an das Rund des Halbkreises. Es handelt sich bei dem Kompositionsschema um dasselbe, das Joseph Gantner bereits für den Vorstellungskreis der „Majestas domini“, zu welchem sowohl die Himmelfahrt als auch die zentralen Figuren des Jüngsten Gerichtes gehören, festlegte. Daß dieser Vorstellungskreis für das Madonnenthema ebenso maßgebend war, zeigen die Vergleiche des Madonnen- und des Himmelfahrtstympanons in Chartres West, von St. Julien de Jonzy oder Bellenaves mit Corneilla-de-Conflent. In Bourges am Nordportal sind die von Gantner unterschiedenen zwei Zonen der Seitenfiguren nochmals unterteilt und die Mitte wurde zu einer Zone zusammengefaßt, wie das etwa dem Jüngsten Gericht von St. Denis entsprach (wobei der schmale untere Streifen mit den Auferstehenden in Fortfall geraten ist).

Wir haben es also hier mit einer Verwandtschaft der Kompositionen zu tun, deren Schema als ein Grundbestandteil der romanischen Ausbildung anzusehen ist. Sie greift auf die verschiedenen Themen der Zeit über und entfernt sich so langsam von

ihrer ursprünglichen Eigenart im Zusammenhang mit dem Wandel und der Bereicherung der Ikonographie, der wiederum mit dem Suchen nach realistischerer Form zusammenfällt.

Haben wir damit noch einen romanischen Grundzug in dem Freiburger Tympanon feststellen können, so zeigt die Anordnung der Figuren bereits eine Anpassung an die architektonische Bewegung, die sich über die Kopflinie, Hand-, Schoß- und Fußlinie verfolgen ließ.

Allein die thronende Madonna isoliert sich heraus durch Größe und Blick. In der Anpassung liegt nach Gantner bereits das gotische Element entwickelt, das sich auch in dem Überschneiden der drei Könige und in der Wendung des Joseph andeutet.

Ebenso ist die Archivoltenornamentik der Verdeutlichung des geometrischen Schemas im Portalaufbau unterworfen, da die das Rund betonenden Profile jeweils außen und innen liegen. Auch die figürlichen Archivolten sind mit der Portalgestalt in Einklang gebracht worden. Sie setzen die Figurenpfeiler im Gewände fort, wie die ornamentierten Archivolten die ornamentierten Säulen. Sie setzen aber auch die Kompositionseingliederung des Tympanons im gotischen Sinne fort. Die Figuren stoßen oder grenzen mit ihren Köpfen an eine gesonderte senkrechte Mitteldarstellung über der thronenden Madonna. Dennoch bleibt die Einteilung romanischer Portale in Sockel, Gewände, Gesimse und Archivolten mit eingeschlossenem Bogenfeld erhalten. Ja, es ist sogar noch das Hervorgehen der Proportionen aus dem Kreis spürbar, dessen obere Hälfte mit der äußersten Profilarchivolte abschließt.

Wenn nun auch gegenüber dem Bamberger Gerichtsportal, das die ältere Forschung als Vorbild für Freiberg hinstellen wollte, in Freiberg die Gewändezone fließender geworden ist (nicht mehr durch eine über Pfeiler und Säulen gleichmäßig verlaufende Wirtelzone unterteilt, da die Säulen in einem Zuge von oben nach unten durchgehen), und daher die Konzeption fortschrittlicher erscheinen mag, so ist doch ein derartiger

Schluß nicht gerechtfertigt. Beide Denkmäler stehen in derselben Auseinandersetzung zwischen der Massengestalt und der Auflösung dieser Masse zugunsten des wachsenden Eigenbewußtseins der Plastik.

So wie der Wandel der Ikonographie die Bereicherung des Aufbauschemas zwangsläufig heranreifen lassen mußte, so mußte auch die damit parallel laufende größere Bedeutung der Plastik zu einer allmählichen Verselbständigungstendenz derselben führen. Das erforderte von ihr ein der Architektur entsprechendes Zusammenschließen der einzelnen plastischen Teile zu einer Masse. Das heißt, ihre Bestimmung zur Einzelgestalt läßt diese zum eigenen Körper werden mit einem eigenen Aktionsraum. Die einzelnen Aktionsräume werden dann durch Haltung, Bewegung und Gestik zu einer Gesamtheit verbunden.

Darin liegt eine deutliche Entsprechung zu dem Ineinanderfließen und Sich-Überschneiden der einzelnen gotischen Bauglieder. Es zeigt sich, daß die Skulptur, zwar noch gebunden an die Architektur, dieser in ihrem Entwicklungsgange folgt. Der Weg zum gotischen Figurenportal ist beschritten.

Bei dem Vergleich Bamberg-Freiberg kommt es nun darauf an, den Standort der Plastik zu überprüfen, da beide Portalkörper sich noch an das romanische System halten. Im Tympanon zeigt Bamberg zweifellos die belebteren Überschneidungen, welche selbst vor dem Weltenrichter nicht Halt machen, sowie ein deutlicheres Ineinanderfließen der Einzelbewegungen, ein lebhafteres Schwingen der Haltungen. Überhaupt zeigt Bamberg ein sichtbares Abgehen vom Respekt vor dem Block als Masse. Vielmehr verlangt hier jede Gestalt einen lebendigen Aktionsraum. Dieser rasch verfolgbare Wandel findet seine Erklärung in der Kenntnis der fortgeschritteneren Reimser Plastik und ihres Eindringens in die älteren Bamberger Formen. Gleichzeitig werden gotische Architekturformen aufgenommen, so daß der Boden für den Bildhauer vorbereitet ist. Das romanische Prinzip der Heraushebung der Figuren ihrer Bedeutung nach durch Iso-

lierung oder ornamentale Rahmung tritt zurück. Somit ist im tiefsten Grunde Bamberg fortschrittlicher als Freiberg, wo die ornamentale Behandlung die figurale Plastik überdeckt und die Gewändefiguren trotz aller ihnen eigenen Tendenz zur Selbstständigkeit noch dem Block verbunden bleiben und von den ornamentierten Säulen umrahmt werden. Während also in Bamberg der gotische Vorstoß sowohl in der Architektur als auch der Skulptur etwa gleichzeitig erfolgte und so der günstigste Fall für die Entwicklung vorlag, unternimmt in Freiberg allein die Skulptur diesen Vorstoß.

So hat sie sich der herrschenden Baugesinnung einzufügen, was schon durch die Unterstellung der Steinmetzen unter den Baumeister im Rahmen der mittelalterlichen Hüttenordnungen bedingt ist. Damit war der Hauptbildhauer der Goldenen Pforte geradezu gezwungen, in die alten Vorstellungskreise zurückzugreifen. Es galt für ihn, die Bedeutung des Portales als „Hohe Pforte“ zu geben¹⁷, und der „Identität von weltlicher und kirchlicher Form“ an dieser Hohen Pforte gerecht zu werden. Denn es ließ sich vermuten, daß die Goldene Pforte den Hintergrund für weltliche Gerichtsverhandlungen¹⁸ einerseits und kirchliche Handlungen andererseits abgab. Dazu kommt, daß man die Bezeichnung Goldene Pforte auch in ikonographischem Zusammenhang sehen muß. Allgemein wurde die Brautpforte als Goldene Pforte bezeichnet. Nach der oben geschilderten Ikonographie wurde an der Freiburger Goldenen Pforte die menschliche Seele als die Braut Christi (nach Bernhard von Clairvaux) betrachtet. Weiter bedeutete nach der Heiligen Schrift die Wiedervereinigung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte die Geburt Mariens. Durch Maria aber geht die Seele ein in das himmlische Jerusalem, dessen irdisches Abbild die Kirche darstellt. Welch eine sinnreiche Bedeutung der Portalbenennung. Wenn man früher glaubte, das Portal hätte wegen seiner reichen Vergoldung die Bezeichnung erhalten, so hat das nichts mit der mittelalterlichen Gedankenwelt zu tun. Denn bei der reichlichen

Verwendung von Gold, wie es sich noch an den Säulen und den Gewändern Mariens und der 3 Könige im Tympanon feststellen ließ, spielt der Gedanke der Würde und Reinheit im kirchlichen Sinne, sowie der Würde und Hoheit im weltlichen Sinne eine Rolle.

Das Festhalten der deutschen Kunst am romanischen Baukörper und an den traditionellen Formen in Plastik und Farbgebung geschieht aus denselben inneren Gründen, die auch zu der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papsttum führten.

Um nun die gotisch berührte Plastik an den romanischen Baukörper in einen ähnlichen Einklang zu bringen, wie die weltliche Benutzung mit der kirchlichen, bietet sich dem Bildhauer das Ornament an. Es ist das ein ähnlicher Vorgang, wie am Chartrester Westportal, wo die Säulen in den Ecken hinter den Figuren eine Ornamentik tragen, die der der Gewänder nahesteht, und so die Figuren mit der Architektur zusammengebunden werden, indem Ornament und ornamentierte Figuren wie eine Haut die Architektur überziehen.

In Freiberg sind diese Säulen massiver geworden, entsprechend dem plastischen Willen und der Hoheitsbedeutung des Portales. Sie trennen die Figuren, die ihrerseits durch Stellung und Gestik teilweise miteinander in Kontakt zu treten versuchen. Dadurch erfährt das geometrisch-architektonische Netz eine Betonung.

Das Ornament ist ihm noch aufgelegt. Es dient also zur Verschleierung der Konstruktion, um so den Ausgleich zwischen den Phasen der Architektur und der Plastik zu schaffen.

Es wurde deutlich, daß in Freiberg eine Entwicklung sich einleitete, die zur Verselbständigung der Plastik führte. Neu ist der Versuch, das an einem Portal in Verknüpfung mit dem Raumproblem zu unternehmen. Eine gewisse Notwendigkeit der räumlichen Anschauung ergab sich bereits aus der gezeigten Bestimmung des Portales zur Hohen Pforte, mit der eine Annäherung an die Apsisform Hand in Hand ging. Letztere zeigt

sich an der Goldenen Pforte in der Einwärtswendung einiger Figuren im Gewände, wie der Zentralstellung des Tympanons in formaler und ikonographischer Hinsicht. Es fällt der Beginn der räumlichen Frage zusammen mit dem Beginn der Eigenentwicklung der Skulptur. Bezeichnend für den Meister dürfte sein, daß er sich mit der staufischen Formulierung des Apsisraumes begnügt (entsprechend dem der Bamberger Gerichtspforte). Ergänzt man die oben angenommene Vorhalle (etwa im Sinne derer der Stadtkirche zu Freyburg a. d. Unstrut), dann wird die Hoheitsbedeutung der Portalnische erst recht deutlich, und die Gewändefiguren gewinnen Innenraumcharakter hinsichtlich ihrer Aufstellung.

In der Neuwerkkirche zu Goslar wird diese Hoheitsbedeutung als ikonographisches Programm in die Apsis übertragen, indem Maria auf den salomonischen Löwenthron gesetzt wird. Vielleicht darf man im Hinblick auf diese Übertragung, die einer Klosterkirche im Gegensatz zur Weltkirche nur gemäß ist, noch auf die Ausführung der architektonischen Teile und der Nischen durch reliefierten Stuck innerhalb der Malerei hinweisen.

Wir dürfen dieser Austauscherscheinung entnehmen, daß an der Goldenen Pforte neben der Verbindung sakralen und weltlichen Hoheitsausdrucks noch eine Verknüpfung architektonischer Einzelteile vorgenommen wird. Dennoch bleibt eine inhaltliche Abstufung erhalten. Die kirchliche Ikonographie der Goldenen Pforte wandte sich an den Ein- und Austretenden, während die dazwischen liegende Läuterungsstufe durch das Programm des Lettners im Innern gegeben wird. Es handelt sich um dieselbe merkwürdige Stufe der örtlichen Trennung eines geschlossenen Themenkreises zugunsten der Vereinheitlichung des kirchlichen Gesamtprogramms, wie sie auch in Straßburg mit dem Südportal und dem Engelspfeiler vorliegt. Daß der führende Bildhauer in Freiberg bei den Gewändefiguren auf die Nischeneinstellung zurückgreift, entspricht derselben eigentümlich deutschen Haltung. Daß er dabei seine

Figuren über die Nischenränder hinaustreten läßt, liegt in der plastischen Stufe begründet; desgleichen der teilweise versuchte Kontakt entweder zwischen den Einzelgestalten oder zum Beschauer und zum Tympanon.

Seine grundlegende Schulung hat er demnach in Deutschland erhalten, und zwar, wie oben gezeigt wurde, in dem künstlerisch hochstehenden Harzgebiet. Daß dessen Kunst zu der rheinisch-maasländischen Goldschmiedekunst Beziehungen aufwies (wie sie Beenken dargelegt hat), regte ihn an, seinerseits in das französische Grenzgebiet der Champagne zu wandern, in Laon Anregungen zu sammeln und die Eigenbeweglichkeit der Figuren im Sinne des Reimser Peter-Pauls-Meisters aufzunehmen. Das hinderte ihn andererseits aber auch daran, die in der Isle de France vorherrschende Säulenfigur zu übernehmen. Dafür gestaltete er die aus seinem ursprünglichen künstlerischen Bildungskreis heraus begreifliche Zwischenlösung der aus Nischen heraustretenden Gewändefigur, die ihrerseits auf einer aus der Nische herausgerundeten Halbsäule ruht. Hier wird die Kraft des künstlerischen Bildungskreises so recht klar. Sie ist es auch, die seine Kunst von Bamberg scheidet.

So gesehen, hat er folgerichtig an dem nach Freiberg gestalteten Wechselburger Lettner die Figuren wieder in rechteckig eingetiefte Nischen gestellt, die tiefer in die Wand eingeschnitten sind als die Arkaden der Halberstädter Chorschranken es erlaubten. Die Ornamentik wird dabei mehr in die untere architektonische Aufbauzone verdrängt. Die Rahmung des Kanzelkastens sowie die Trennungsleisten zwischen den einzelnen Darstellungen dürften auch ursprünglich glatt gestaltet gewesen sein (wie das die von Wechselburg abhängige Kanzel der Goslarer Neuwerkkirche zeigt). Auch darin liegt eine Weiterentwicklung zur bewußten Herausstellung des Einzelbildes, wie das in der Malerei die Hildesheimer Holzdecke andeutet. Die besonders nahestehende Miniaturmalerei des Meisters des Goslarer Evangeliiars bietet denselben Vorgang.

In dem Goslarer Evangeliar findet sich das Streben nach Gleichgewichtigkeit zwischen Ornament und figürlicher Darstellung wie an der Goldenen Pforte. In dem späteren Semeka-Missale tritt die Ornamentierung zurück. Sie wird allein auf den Rahmen verbannt und dort großzügiger, derber zur Schau getragen. Das ist ein Wechselburg ähnliches Vorgehen, bei dem die einzelnen Bilder stärker als solche betont werden. Höchstwahrscheinlich hat es in Wechselburg sogar schon einfach an die Wand gelehnte Einzelfiguren gegeben, die von einem Vierungspfeiler zum anderen über den Raum des Kirchenschiffes hinweg miteinander korrespondierten (Abraham und Melchisedek; doch ist ihre Aufstellung nicht ganz gesichert).

Damit beschreitet der Freiburger Hauptmeister in Wechselburg einen Weg, der von dem jüngeren Meister in Naumburg erfolgreich zu Ende gedacht wurde.

Auch bei ihm lassen sich mehrere Stufen verfolgen. In der ersten stehen die Stifterfiguren an dem Laufgang dort, wo dieser die Dienste hinterschneidet. Sie sind noch fest mit den Diensten verbunden, ja, der Wilhelm von Camburg in der Apsis scheint sich fast um diese Dienstsäule herumzuwinden.

Damit geht der Naumburger im Unterschiede zu dem älteren Freiburger Meister von der strukturgebundenen Säulenfigur aus. Doch gewähren die um die Figur liegenden Laufgangarkaden ihr einen freien Bewegungsraum, fassen sie wie mit tiefen Wandnischen ein. Bei den beiden Figurenpaaren von Ekkehard und Uta sowie Hermann und Regelindis wird sogar der das Chorquadrat von der Apsis scheidende Hauptdienst unterbrochen, um den Figuren ihren Raum zu belassen. Die nächste Stufe zeigt in den Figuren der Gepa und des Konrad einfach abnehmbare und vor die Wand gestellte Plastiken, denen die Architektur nur noch als Rahmen dient.

Am Lettner schließlich werden Johannes und Maria in eine Gewändenische mit glatter Schrägwand eingestellt, was etwa der Aufstellung der Gepa entspricht. Diese Art der Anbringung

führt, wie auch bei den Wechselburger Lettnerpropheten und -königen, von der blockgebundenen Dreiansichtigkeit zur Einansichtigkeit zurück. Doch ermöglicht sie in der Art, wie die Plastik zu einem Einzelwesen geworden ist, die Schaffung von Beziehungen der Gestalten durch den Raum. Wie in Wechselburg Abraham und Melchisedek solche untereinander eingenommen haben werden, so erscheinen in Naumburg Maria und Johannes als die Mittler zwischen dem Beschauer und dem Gekreuzigten. Die in Freiberg (Aufblick Johannes des Täufers zu Madonna und Kind im Tympanon) und Wechselburg leise anstoßenden Elemente erfahren in Naumburg also ihre Vollendung. Man ist versucht, tatsächlich die Frage zu stellen, die Giesau zu beweisen versuchte, ob nicht der künstlerische Ursprung des Naumburgers in der Freiburger Werkstatt zu suchen sei. Jedenfalls ergibt sich daraus seine sächsische Herkunft.

In Frankreich tritt die Nische (Zwischenformen an der Innenwand der Reimser Westfassade, in Rampillon) erst mit Jean de Chelles wieder in Erscheinung an der 1258 begonnenen Pariser Südquerschiffsfassade.

Der Freiburger Meister stand am Beginn dieses Werdens, der Naumburger am Ende desselben. Dieses Verhältnis erklärt vielleicht, daß Freiberg keine eigentliche Schule bilden konnte, keine große Nachfolge fand, außer in kleineren Werken und Einzelarbeiten, wie der Goslarer Kanzel, den Grabdenkmälern in Wechselburg und Pegau sowie dem Braunschweiger Herzogsgrab. Das erklärt aber auch, daß die letzten Freiburger Ausläufer sich mit der Werkstatt des Naumburgers verbinden konnten in der Gestaltung der vier Wettinergrabmale im Kloster Alzella, welche Heinrich der Erlauchte errichten ließ, dessen Halbbruder Dietrich der Bischof von Naumburg war, unter dessen Herrschaft die Ausgestaltung des Westchores stattfand. Das Erstaunlichste dürfte sein, daß der sächsische Übergangsstil mit Hilfe der romanischen Einzelimpulse und dem aus der Goldschmiedekunst erwachsenen Drängen zur Selbständigkeit der

Plastik den Weg zur Gotik findet. Andererseits liegt gerade darin begründet, daß sie im Anschluß an diese Übergangsperiode zunächst in den Hintergrund tritt.

Daß es erst wieder im Zusammenhang mit der reinen gotisch durchbrochenen Wand in Sachsen zu neuer plastischer Gestaltung kommt, verdeutlicht die Abhängigkeit des plastischen Übergangsstiles von der Architektur. Denn diese hatte die Mauermasse der Wand noch nicht aufgegeben. Selbst der Laufgang im Naumburger Westchor ist noch der Mauer vorgelegt worden. Dadurch wurde eine Zweischichtigkeit dieses Teiles der Wand erreicht, eine Vorahnung dessen, was später ganze Westfassaden überziehen sollte.

Es sind also nicht allein Einflüsse und Beziehungen, die zu der Gestalt der Goldenen Pforte in Freiberg führten, doch hat gerade die genaue Untersuchung derselben es ermöglicht, den ursprünglichen künstlerischen Bildungskreis des Hauptmeisters zu erfassen. Die Kenntnis dieses sowie seines künstlerischen Standortes bei der Schaffung der Goldenen Pforte¹⁹ ergibt die Bewertung der inzwischen erfolgten auswärtigen Einflüsse. Dabei war es sicher kein Zufall, daß der Meister die Champagne aufsuchte.

Die versuchte genauere Datierung der Goldenen Pforte auf 1225/30, die nachfolgende Tätigkeit in Wechselburg, das neuerdings auf um 1240 festgelegte Einsetzen der Arbeiten am Naumburger Westchor, ergeben eine folgerichtige Entwicklung des sächsischen Übergangsstiles und seiner Bestrebungen in der Plastik. Die Goldene Pforte steht am Beginn dieser Entwicklung, deren Hauptlinien zu einem Höhepunkt deutscher Bildhauerei überhaupt führten.

ANMERKUNGEN

I. Die Gründungsgeschichte Freibergs und seiner Marienkirche.

¹ Rudolf Kötzschke, Markgraf Dietrich von Meißen als Förderer des Städtebaues, in: NA 45, 1924, S. 7 ff.

² Alfred Meiche. Der alte Zellwald an der Freiburger Mulde, NA 41, 1920, S. 1 ff.

³ Die Gründung des Tammo von Strehle erfolgte unter Bischof Meginward von Meißen (1140–1146), wie aus der Urkunde vom 9. Juni 1183, Urkundenbuch der Stadt Freiberg Nr. 475, hervorgeht.

⁴ W. Bachmann, Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, S. 216 ff.

⁵ Für Bachmanns These sprechen ferner: Markgraf Dietrich von Meißen soll nach Cornelius Gurlitt, Das Zisterzienser-Kloster Altenzella in Sachsen (Ergänzungsheft zum Inventar des Königreichs Sachsen, Dresden 1922, S. 1), an der Stelle einen Jagdhof besessen haben. Auf diesen verzichtete er 1217 zugunsten des Klosters. Ein solcher Jagdhof war in Grillenburg. Außerdem sprach die Volkssage (nach Gurlitt a. a. O., S. 1 bis ins 17. Jh. zurückgehend) von unterirdischen Gängen. Im Zellwalde konnte Gurlitt derartige Gänge nicht finden. Wohl aber gelang es Bachmann, in der kreuzförmigen Anlage zu Grillenburg Gänge nachzuweisen, die anscheinend zu kleinen Grabkammern führten. Das würde zu den Berichten im *Chronicon montis sereni* und in den Altzellaer Annalen passen, daß Markgraf Otto von Meißen auf Bitten seiner Gemahlin Hedwig das Kloster Altzella als Hausvogtei und Familienerbbegräbnis angelegt habe.

⁶ CDSR Bd. I, 2, Nr. 308.

⁷ Vgl. Johannes Langer, Die Anfänge Freibergs und seines Bergbaues, NA 52, 1931, S. 1 ff.

⁸ Vgl. Urkunde vom 9. Juni 1183, CDSR Bd. I, 2, Nr. 475, und Johannes Langer, zitiert bei Anm. I, 7.

⁹ Vgl. Alfred Meiche, Der alte Zellwald an der Freiburger Mulde, NA 41, 1920, S. 1 ff.

¹⁰ Vgl. Urkunde von 1183, wie Anm. I, 8.

¹¹ Constantin Täschner, Zwei Beiträge zur Freiburger Geschichte, MFA, Beiheft 1937, S. 4. – Johannes Langer, wie Anm. I, 7 und Urkunde von 1183 wie Anm. I, 8.

- ¹² CDSR Bd. I, 2, Nr. 308.
- ¹³ Vgl. Urkunde vom 2. August 1185, CDSR Bd. I, 2, Nr. 510.
- ¹⁴ Urkunde von 1183 wie Anm. I, 8.
- ¹⁵ Chronicon Vetero-Cellense Minus: „MCLXXV Inicium celle sancte Marie VI. Kl. Julii“.
- ¹⁶ Cornelius Gurlitt, Das Zisterzienserkloster Altenzella . . . S. 8–11.
- ¹⁷ Vgl. Urkunde von 1183, wie Anm. I, 8.
- ¹⁸ Burchardus Menckenius, *Scriptores Rerum Germanicarum, praecipue Saxonicarum*, Bd. II, Sp. 205.
- ¹⁹ Burchardus Menckenius, *Scriptores Rerum Germanicarum*, Bd. II, *Annales Vetero Cellenses* § XIX. *Nonus Stipes fundator Veteris Cellae*.
- ²⁰ Wie Anm. I, 4.
- ²¹ Johannes Langer, Die Besiedelung der Freiburger Gegend um 1185. MFA H. 64, 1934, S. 5. – Derselbe, Die Anfänge Freibergs, wie Anm. I, 7. – Walter Schellhas, Zur Entstehung Freibergs und seines Stadtrechtes, MFA H. 54, 1923, S. 1–8. – C. E. Leuthold, Untersuchungen zur ältesten Geschichte Freibergs, NA 10, 1889, S. 304 ff.; Leuthold zeigt, daß die Zisterzienser mit den Anfängen des Freiburger Bergbaues in Beziehung standen.
- ²² Vgl. CDSR Bd. I, 2, Nr. 510.
- ²³ Rudolf Kötzschke, Markgraf Dietrich von Meißen als Förderer des Städtebaues, NA 45, 1924, S. 20, Anm. 1.
- ²⁴ Vgl. Anm. I, 15.
- ²⁵ Vgl. Kötzschke, wie Anm. I, 23.
- ²⁶ Täschner und Langer, Geschichte der Freiburger Grundstücke, MFA 66, 1936, Straßenkarte.
- ²⁷ Langer, Die Lage des ältesten Freiburger Rathauses, MFA 60, 1930, S. 32 ff. und Langer, Die Widemut der Jakobikirche, MFA 62, 1932, S. 89.
- ²⁸ Rudolf Kötzschke u. Helmut Kretzschmer, *Sächsische Geschichte*. Bd. I: Kötzschke, Vor- und Frühgeschichte, Mittelalter und Reformationszeit. Dresden o. J.
- ²⁹ Oskar Siegmund, Dietrich der Bedrängte, Markgraf von Meißen und der Ostmark, Mitteilungen des königlich sächsischen Altertumsvereins H. 26/27, 1877, S. 113 ff.
- ³⁰ Vgl. Anm. I, 28.
- ³¹ Vgl. Anm. I, 29.

- ³² Töche, Kaiser Heinrich VI., Jahrbücher des deutschen Reiches 1867, S. 399.
- ³³ Vgl. Anm. I, 28.
- ³⁴ Vgl. Anm. I, 29.
- ³⁵ Möller, *Theatrum Freibergense chronicum* I, 1653, S. 10.
- ³⁶ Vgl. Anm. I, 29.
- ³⁷ Vgl. Anm. I, 29.
- ³⁸ Vgl. Anm. I, 28.
- ^{38a} Vgl. Anm. I, 7.
- ³⁹ Vgl. Anm. I, 1, S. 21–23.
- ⁴⁰ Vgl. Anm. I, 7.
- ⁴¹ Langer, Die Lage des ältesten Freiburger Rathauses, MFA H. 60, 1950, S. 32–35.
- ⁴² Vgl. Anm. I, 1, S. 21.
- ⁴³ Vgl. Anm. I, 1, S. 23 und Walter Schellhas, Freibergs höchstes Wahrzeichen. Der Petersturm im Wandel der Jahrhunderte, MFA H. 70, 1941, S. 10.
- ⁴⁴ Wie Anm. I, 1, S. 21–23.
- ⁴⁵ Wie Anm. I, 7, Kapitel E. Gründung der Altstadt.
- ⁴⁶ Urkunde vom 4. Juli 1225, CDSR Bd. I, 3, Nr. 342. St. Donatus wird in dieser Urkunde erstmals erwähnt. Besteht heute nicht mehr.
- ⁴⁷ Der Pleban von St. Peter war geistlicher Inspektor der gesamten Freiburger Priesterschaft. Vgl. dazu: Schellhas, Freibergs höchstes Wahrzeichen, wie Anm. I, 43, S. 10.
- ⁴⁸ Herzog, Zur älteren Geschichte der Freiburger Peterskirche, MFA H. 8, 1871, S. 753 ff.
- ⁴⁹ E.-H. Lemper, Die Thomaskirche zu Leipzig, Leipzig 1954, S. 14.
- ⁵⁰ 1221–1227 durch Landgraf Ludwig IV. von Thüringen, 1227–1230 durch Herzog Albrecht I. von Sachsen.
- ⁵¹ CDSR, Freiburger Urkundenbuch I, 9.
- ⁵² Wie Anm. I, 1, S. 23/24 u. Anm. I, 7, Kapitel F.
- ⁵³ Langer, Die Höhenschichten im Aufbau der Stadt. MFA H. 65, 1935, S. 24.

II. Der Bau der Freiburger Marienkirche

- ¹ Vgl. Otto Schmidt, Der Dom zu Freiberg. Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung. MFA H. 48, 1913, S. 1–18, Taf. 2–5.

² Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum, Inv.-Nr. 48/365.

³ Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum, ohne Inv.-Nr. Bei einer Durchsichtung noch ungesichteter älterer Bestände der Sammlung fand ich diese Zeichnung.

⁴ Eduard Heuchler, Der Dom zu Freiberg in geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Hinsicht beschrieben. Freiberg 1862.

⁵ Andreas Möller, Theatrum Freibergense chronicum, Beschreibung der Berghauptstadt Freyberg in Meißen. Freybergk 1653.

⁶ Robert Börner, Geschichtlich-architektonische Forschungen am Freiburger Dom, MFA H. 16, 1879, S. 87 ff.

⁷ Vgl. S. 26 u. 27.

⁸ R. Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. H. 3, Amtshauptmannschaft Freiberg, Dresden 1884.

⁹ Stiftungsurkunde des Bischofs Witigo von Meißen vom 20. August 1288. CDSR, Freiburger Urkundenbuch I, 41.

¹⁰ Die Durchsichtung dieser Baureste wurde auf meine Anregung vorgenommen.

¹¹ Haller, „Lageplan der vorgefundenen alten Pfortenteile hinter der jetzigen Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. Kopie einer Aufzeichnung aus dem Stadtmuseum zu Freiberg (früher im Kreuzgang [Gerlach]), bezeichnet: C. a. 52. 12. Decbr. 1891“. So lautet die Bezeichnung einer Kopie im Landesamt für Denkmalpflege in Dresden. Das Original in Freiberg ist unauffindbar.

¹² Cornelius Gurlitt, Der Vorbau der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen, Deutsche Bauzeitung 37. Jg. 1903, S. 569.

¹³ Otto Richter, Die Baugeschichte des Domes zu Freiberg. Diss. Ing. Techn. Hochschule Dresden 1921. Maschinenschriftlich in der Bibliothek der TH Dresden.

¹⁴ CDSR, Freiburger Urkundenbuch I, 102.

¹⁵ Werner Lange, Der Dom zu Freiberg. In: Das christliche Denkmal, hrsg. von Fritz Löffler, H. 3, Berlin 1953.

¹⁶ Walter Hentschel, Der Freiburger Dom, In: Führer zu großen Bau- und Kunstdenkmälern H. 90, Berlin 1944.

¹⁷ Wie Anm. II, 8, Fig. 15.

¹⁸ Robert Bruck, Die Reste vom Lettner im Dom zu Freiberg i. Sachsen, Die Denkmalpflege 9. Jg. 1907, Nr. 10, S. 73 ff.

- ¹⁹ Walter Hentschel, Die Goldene Pforte. In: Das kleine Kunstheft, H. 5, Dresden 1954.
- ²⁰ Adolf Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Sonderabdruck aus dem Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. Bd. 20, 21, 23, Berlin 1902. Ein Abdruck des Kapitels über die Goldene Pforte in: MFA H. 38, 1902, S. 56–74.
- ²¹ Adolf Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924.
- ²² Erwin Panofsky, Rezension von A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, ZfKw 1924/25, S. 246–252.
- ²³ Diese wurden bereits von Börner (wie Anm. II, 6, S. 95) und Richter (wie Anm. II, 13, S. 13) beobachtet.
- ²⁴ CDSR, Freiburger Urkundenbuch I, 41.
- ²⁵ Die Angabe beruht auf einer Aussprache mit Ernst-Heinz Lemper, die Herr Prof. Hempel dankenswerterweise vermittelte. Inzwischen hat Lemper seine Ergebnisse veröffentlicht in: Die Thomaskirche zu Leipzig, Leipzig 1954, S. 37/38.
- ²⁶ Urkunde im Hauptstaatsarchiv Dresden, Nr. 71.
- ²⁷ Urkunde im Hauptstaatsarchiv Dresden, Nr. 75.
- ²⁸ Burchardus Menckenius, Scriptores Rerum Germanicarum, praecipue Saxonicarum. Bd. II, Leipzig 1728, Sp. 194: „Dedo Comes de Groitz monasterium Cillenense in honorem Dei genitricis fundavit, cui primus praefuit Tidericus Sereni montis Canonicus, ab Ekkehardo praeposito missus, cui praefatus Comes ipsam Ecclesiam commiserat promovendam.“
- ²⁹ Supplementum Chronici Montis Sereni hactenus ineditum: „Anno MCLXXIII. Dedo Comes fundavit ecclesiam Cillenensem.“
- ³⁰ Urkunde vom 16. Februar 1182. CDSR I, 2, Nr. 461.
- ³¹ Burchardus Menckenius, Scriptores Rerum Germanicarum, praecipue Saxonicarum. Bd. II, Leipzig 1728, Annales Vetero Cellenses § XXII. De Dedone Comite de Rochelitz.
- ³² Wie Anm. II, 28, Sp. 206.
- ³³ Urkunde vom 6. September 1208. CDSR I, 3, Nr. 124.
- ³⁴ Vgl. S. 13.
- ³⁵ Notiz in Kunstchronik 1955 H. 5 S. 120.
- ³⁶ Otto Richter, Spätromanische Baukunst in Sachsen und am mittleren Rhein, NA 42, 1921, S. 55 ff.

³⁷ Die Maße für Wechselburg nach: Joseph Prill, Die Schloßkirche zu Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. Leipzig 1884. Die Maße für St. Thomas in Leipzig nach Lemper (Anm. II, 25), die für Freiberg nach Steche (Anm. II, 8) und nach eigenen Messungen.

III. Die Goldene Pforte

¹ Diese Brände waren am: 17. März 1375, 20. Mai 1386, 24. Juli 1471 und 1484 am Tage der 10 000 Ritter.

² Andreas Möller, Theatrum Freibergense Chronicum. Beschreibung der Berg Haupt Stadt Freyberg in Meissen. Freybergk 1653.

³ Die Bergakademie Freiberg bestätigte mir diesen Befund freundlicherweise durch eine chemische Untersuchung.

⁴ Auf fol. 53 b. Im Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 9875.

⁵ Im Freiburger Ratsarchiv.

⁶ Wie Anm. III, 2, S. 50.

⁷ Nach Aussagen des chemischen Institutes der Bergakademie Freiberg.

⁸ Gerlach, Der Bau an der „goldenen Pforte“ im Jahre 1861/62. MFA H. 1, 1862.

⁹ MFA H. 28, 1891 und H. 31, 1894, S. 127, H. 32, 1895, S. 25 und H. 33, 1897, S. 36.

¹⁰ Auszug aus dem Text des Gutachtens im Archiv des Freiburger Altertumsvereins, dessen ehemaligem Vorsitzenden, Herrn Dr. Herrmann, an dieser Stelle ein besonderer Dank für seine freundliche Unterstützung und Hilfsbereitschaft ausgesprochen sei.

¹¹ Die Scheidung der Restaurierungsvorgänge ist möglich, weil Rassau und Hasenohr Heuchlers Ergänzungen mit dessen Namen zeichneten, um sich selber vor der Autorschaft zu verwahren.

¹² Abgebildet bei v. Mansberg. Daz hohe Liet von der maget, Dresden 1888.

¹³ Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. I. Abt., I. Bd., Taf. 2.

¹⁴ Gerlach, Bericht des Freiburger Altertumsvereins 1868–1873, in: MFA H. 10, 1873, S. 940 f.

¹⁵ 1902 wurde zum Schutze der Skulpturen die Vorhalle auf Befürwortung C. Gurlitts errichtet

¹⁶ Wie Anm. III, 14.

¹⁷ Freiburger Urkundenbuch I, 102.

¹⁸ Richard Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland, S. 120.

¹⁹ Burkhard Meier, Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 6, Heidelberg 1911, S. 213 (55).

²⁰ Wie Anm. III, 13.

²¹ Eduard Heuchler, Der Dom zu Freiberg in geschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung beschrieben, Freiberg 1862, S. 14.

²² Wie Anm. III, 10.

²³ Erhalten ist nur das Portal selber mit Gewänden und Archivolten. Das zeigen schon die in Anm. III, 13 genannte Lithographie bei Puttrich und eine weitere aus der Zeit um 1840 von Renner im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Inv.-Nr. 48/365.

²⁴ Otto Richter in: „Die Baugeschichte des Domes zu Freiberg“, S. 8/9, zeigte engste Beziehungen zwischen der Freiburger Marienkirche und der Neuwerkkirche zu Goslar auf.

²⁵ E.-H. Lemper, Die Thomaskirche zu Leipzig, Leipzig 1954, S. 37.

²⁶ Wie Anm. III, 25, S. 38.

²⁷ B. Meier (vgl. Anm. III, 19) glaubt an jüngere Beziehungen zu Naumburg. Auch an St. Emmeram in Regensburg wäre zu denken, zumal Hamann auch sonst Verwandtschaften zu Regensburg aufzeigte in: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion, S. 101 f.

²⁸ Hermann Giesau, Der Dom zu Naumburg, Burg bei Magdeburg 1933, S. 14.

²⁹ H. Giesau, Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte, H. 1, S. 58 ff.

³⁰ H. Giesau, Der Dom zu Halberstadt, Burg bei Magdeburg 1929, S. 15/16.

³¹ Hamann-Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910, S. 37–46.

³² C. Gurlitt, Das Zisterzienserklster Altenzella in Sachsen, S. 53, glaubt an eine Entstehung um 1220.

³³ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 212 (54): „Spuren Magdeburger Ornamentik glaubt man zu entdecken.“

³⁴ H. Giesau, wie Anm. 29, S. 70/71.

- ³⁵ Wie Anm. III, 31, S. 40 Abb. 56.
- ³⁶ Wie Anm. III, 31, S. 35/37 Abb. 48 u. 50.
- ³⁷ Wie Anm. III, 31, S. 125, Abb. 165 u. 164.
- ³⁸ Otto Kletzl, *Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, Berlin 1941, S. 77 vermutet in den Schöpfern des Portales Freiburger Werkleute. Sie hätten den Figureschmuck nach französischem Muster auf das Tischnowitzer Portal übertragen. Hamann (wie Anm. III, 27, S. 129 ff.) rechnet noch bambergische Einflüsse hinzu.
- ³⁹ R. Hamann, wie Anm. III, 27, S. 129 ff.
- ⁴⁰ Erich Bachmann, *Sudetenländische Kunsträume im 13. Jahrhundert*, 1941, S. 45 ff.
- ⁴¹ Steche, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen*, H. II, Amtshauptmannschaft Dippoldiswalde, 1884, S. 11 ff.
- ⁴² Die Säulen dieses Portales waren herausgeschlagen, sind jedoch wieder ergänzt worden.
- ⁴³ Steche, wie Anm. III, 41, S. 11. – Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. I, Mitteldeutschland, S. 66.
- ⁴⁴ J. Langer, wie Anm. I, 27.
- ⁴⁵ E. Heuchler, *Nördliche Ansicht der Stadt Freiberg im 14. und 19. Jahrhundert*, MFA H. 8, 1869, S. 193, Taf. II.
- ⁴⁶ H. Bergner, *Naumburg und Merseburg. Berühmte Kunststätten*, Bd. 47, S. 121/22, Abb. 102.
- ⁴⁷ Vgl. in dieser Arbeit S. 41/42.
- ⁴⁸ K. Moritz-Eichborn, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*. Stud. z. dt. Kstg. Bd. 16, Straßburg 1899, S. 131/36.
- ⁴⁹ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 212–216 (54–58).
- ⁵⁰ W. Kleiminger, *Figur und Raum*. Kiel 1948, S. 36.
- ⁵¹ Diese Art der Verkröpfung bezeichnet B. Meier als das bayerisch-fränkische Gewände (wie Anm. III, 19, S. 203 [45]). Bei den rheinisch-westfälischen Portalen sind die Rücksprünge im Verhältnis zu den Säulen kleiner. Der Kämpfer verkröpft sich ebenfalls, doch ist die Seite über der Säule länger als die über dem Pfosten. Als sächsisches Beispiel dieses Typus sei das Westportal der Klosterkirche Marienberg bei Helmstedt genannt.
- ⁵² R. Hamann, wie Anm. III, 18, S. 122.

⁵³ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 184 (26) und Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl. 1927, S. 212.

⁵⁴ C. Gurlitt, Zisterzienserkloster Altenzella in Sachsen, S. 21 und B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 212 (54).

⁵⁵ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 209 (51).

⁵⁶ C. Gurlitt, wie Anm. III, 54, S. 50/53 u. B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 212 (54).

⁵⁷ C. Gurlitt, wie Anm. III, 54, S. 53.

⁵⁸ Hamann-Rosenfeld, wie Anm. III, 31, Abb. 82 a.

⁵⁹ Kluckhohn, Die Kapitellornamentik der Stiftskirche zu Königsutter, MJKW XI/XII, S. 567, Abb. 130.

⁶⁰ In der Vorkrypta und am Hauptportal.

⁶¹ Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl. 1927, S. 280.

⁶² Seit 1137. Es waren Augustinerchorherren aus Kloster Reidenbuch. 1142 wurden sächsische Augustinerchorherren nach Seckau im Salzburgerischen berufen.

⁶³ Stein, Handels- und Verkehrsgeschichte der deutschen Kaiserzeit, 1922, S. 305 ff. und 271 ff.

⁶⁴ In Bamberg zeigt die Gnadenpforte einen flachen Stufensockel, der kaum in Erscheinung tritt im Verhältnis zu der Kapitell- und Kämpferzone. Am Fürstenportal befindet sich ein glatter Schrägsockel.

⁶⁵ Am Bamberger Fürstenportal sind solche Aufsatzfiguren nur als Notlösung angebracht.

⁶⁶ Nach Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924, S. 16, war diese Parallelität noch zweifelhaft. R. Hamann in seiner „südfranzösischen Protorenaissance“ (S. 122) sah sie für möglich an, mochte aber nicht daran glauben.

⁶⁷ Von B. Meier in seinen romanischen Portalen zwischen Weser und Elbe nicht bemerkt.

⁶⁸ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 185 (27).

Das Knobelsdorfer Portal wird unterschiedlich datiert. Dehio setzt es ins 12. Jahrhundert (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl. 1927, S. 194). C. Gurlitt im Inventar des Königreichs Sachsen, H. 25, Amtshauptmannschaft Döbeln, 1903, S. 84 ff. gibt die Zeit um 1200 an. Kluckhohn (wie Anm. III, 59, S. 566 glaubt an eine Entstehung um 1210. Wahrscheinlich ist eine noch spätere Datierung wegen der Abhängigkeit von Wechselburg anzunehmen.

⁶⁹ Portal am nördlichen Seitenschiff. Der Bau der Klosterkirche Hecklingen wird im 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts errichtet worden sein. Werner Schubart, *Die Ornamente und Bildwerke der Hecklinger Klosterkirche aus dem Mittelalter* (In: *Heimatkalender für die Alt-Bernburger Lande*, 10. Jg. 1935, S. 110 ff.) bringt den Hecklinger Westbau in Zusammenhang mit der Wechselburger Baugruppe. Dafür spricht auch die Portalform. B. Meier [wie Anm. III, 19, S. 196, 38] möchte einen engeren Kontakt mit Königsutter annehmen. Kluckhohn (wie Anm. III, 59) verbindet die Kapitelle des rechten Hecklinger Gewändes mit der Königsutterer Nachfolge. Er sucht die Vorbilder im Kreuzgang von Königsutter (bei Kluckhohn Abb. 43–49). Das Äußere verbindet er mit dem äußeren Kapitell des rechten Gewändes vom Goslarer Domportal in der Vorhalle und vermutet sogar die gleichen Hände für beide. Ferner datiert er beide auf um 1180, da nach L. Grote, *Das Land Anhalt* (Deutsche Lande – Deutsche Kunst), S. 30, der Bau in Hecklingen sofort nach 1176 begonnen wurde.

Die von Kluckhohn (S. 555) angegebene Unterscheidung des inneren Kapitells vom rechten Hecklinger Gewände zu dem entsprechenden in Goslar durch Vermehrung der Blattzahl des unteren Kranzes auf drei spricht wiederum für den in dieser Arbeit postulierten Zusammenhang mit Wechselburg, wo an den Kapitellen der Blendarkaden in der Apsis und an denen der Vorhalle auch die Dreizahl des unteren Blattkranzes auftritt. Da die Baugeschichte von Hecklingen noch ungeklärt ist (vgl. dazu die kaum zu verwertenden Daten bei Büttner-Pfänner, *Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler*, Kreis Bernburg 1894, S. 155 ff.), halten wir uns besser an die oben zur Entwicklung der Portalform gemachten Beobachtungen. Schon Steche hat im Inventar des Königreiches Sachsen, H. 14, Amtshauptmannschaft Rochlitz, S. 103, auf die Beziehungen zwischen Wechselburg und Hecklingen hingewiesen. Desgleichen Otto Richter (wie Anm. II, 36, S. 56).

⁷⁰ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 187 (29).

⁷¹ Nach Mitteilung von Prof. Rosemann unter Bischof Berthold, gest. 1130.

⁷² Nach einer in Arbeit befindlichen Dissertation von G. Borchers (TH Hannover) 1173 geweiht.

⁷³ Nach mündlicher Mitteilung über seine in Arbeit befindliche Dissertation (Göttingen) über den Braunschweiger Dom und seine Nachfolge.

⁷⁴ Steche, Inventar des Königreiches Sachsen H. 15, Amtshauptmannschaft Borna, S. 29/33 datiert das Portal von Geithein in die 2. Hälfte des

12. Jh., B. Meier (wie Anm. III, 19, S. 190 [52]) noch in das 12. Jh., Helbig in „Untersuchungen über die Kirchenpatrozinien in Sachsen auf siedlungsgeschichtlicher Grundlage“ (Berlin 1940, S. 236) denkt an das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jhs.

⁷⁵ Es wurde in die Folge der Säulenportale in dieser Arbeit nicht eingefügt, da die zwischen den beiden Gewändesäulen liegende Pfeilerkante durch eine frei gearbeitete Säule ersetzt ist, also eine Häufung von drei Säulen pro Gewände auftritt, die wiederum eine neue Abart darstellt. Die Pfostensäule ist dabei kaum erkennbar. Jedenfalls liegt eine Vermischung verschiedener Ideen vor, für die mir ein Analogon nicht bekannt geworden ist.

^{75a} Im Inventar des Königreichs Sachsen, H. 14, Amtshauptmannschaft Rochlitz, Taf. 5. – Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl. 1927, S. 294 (hier datiert: Ende 12 Jh.).

⁷⁶ B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 204/05 (46/47).

⁷⁷ O. Richter, wie Anm. II, 36, S. 63.

⁷⁸ Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl. 1927, S. 356. Hier auf 1220/30 datiert. – B. Meier, wie Anm. III, 19, S. 216 (58). – C. Gurlitt, Inventar Königreich Sachsen H. 24, Dresden-Land.

⁷⁹ Vgl. H. Giesau, Der Dom zu Halberstadt, Deutsche Bauten Bd. 16, Burg bei Magdeburg 1929, S. 15/16.

⁸⁰ Wie Anm. III, 38 und S. 52/53.

⁸¹ Vgl. R. Hamann, wie Anm. III, 27, S. 63, Abb. 122.

⁸² Vgl. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Niedersachsen und Westfalen, 1935, S. 74/75. – P. J. Meier, Der Meister von Königslutter in Italien, in: Kunstchronik, N. F. 12, 1901, Sp. 98. – Eichwede, Beiträge zur Baugeschichte der Kirche des kaiserl. Stiftes zu Königslutter, Diss. Hannover 1904. – A. Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jh., in: MKw III, 1910.

⁸³ Hamann-Rosenfeld, wie Anm. III, 31, Abb. 7.

⁸⁴ Hamann-Rosenfeld, wie Anm. III, 31, Abb. 4.

⁸⁵ Hamann-Rosenfeld, wie Anm. III, 31, Abb. 6.

⁸⁶ H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg, Deutsche Bauten Bd. 1, S. 38 (hier datiert auf Ende 12. Jh.).

⁸⁷ Otto Gaul, Die romanische Baukunst und Bauornamentik in Sachsen, Diss. phil. Köln 1932, S. 76.

⁸⁸ Kluckhohn, wie Anm. III, 59, S. 565.

⁸⁹ Hamann-Rosenfeld, wie Anm. III, 31, S. 128/29.

⁹⁰ Das hier mehrfach verwendete Motiv der Trauben findet sich in Königschlutter an der Chorostwand. Vgl. dazu Kluckhohn, wie Anm. III, 59, Abb. 59.

⁹¹ Vgl. P. J. Meier, Die Baugeschichte des Magdeburger Domes im 13. Jh., Jb. d. pr. Kstslgn. 45, 1924, S. 5.

⁹² Hans Weigert, Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, Die Gestalt H. 11, Halle 1943, S. 50, glaubte an einen Kompromiß zwischen Knollenkapitell und Blattstengelkapitell. Ein Vgl. mit den von ihm der Goldenen Pforte gegenübergestellten Kapitellen des Paradieses der Abtei Maria Laach zeigt das Nachwirken der oben beschriebenen Formen aus dem Kreuzgang von Königschlutter nochmals deutlich.

⁹³ In: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1937, S. 337.

⁹⁴ Raymond Rey, La Cathédrale de Toulouse, PM Paris 1929, S. 26/29. Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894, S. 66/79. – Paul Deschamps, Die romanische Plastik Frankreichs, 1930, gibt auf Taf. 25 eine Rekonstruktion. – Marcel Aubert, La sculpture française au Moyen Age, Paris 1946, S. 65. – W. Graf von Rothkirch, Architektur und monumentale Darstellung im hohen Mittelalter, Leipzig 1938, S. 38.

⁹⁵ Vgl. die Abbildungen bei L. H. Labande, L'église Saint-Trophime d'Arles, S. 76, 77 u. 79. – H. A. von Stockhausen, Die romanischen Kreuzgänge der Provence, Sonderdruck aus MJKW I u. VII, Abb. 32/35, 97.

⁹⁶ R. Hamann, wie Anm. III, 18, S. 24 ff.

⁹⁷ H. Reinhardt, Das Basler Münster, Die spätromanische Bauperiode, Basel 1926, S. 9 ff. – Derselbe, Das Münster zu Basel, Deutsche Bauten Bd. 13, 1928, S. 23. – Maurice Moullet, Die Galluspforte des Baseler Münsters 1938.

⁹⁸ O. Homburger, Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen bei Konstanz, in: Oberrheinische Kunst II, 1926/27, S. 153 ff. Dort auch Abbildungen und Angaben über die erhaltenen Nachzeichnungen. – A. von Schneider, Die plastischen Bildwerke, Veröffentlichungen des badischen Landesmuseums, Karlsruhe 1938, S. 3/5.

⁹⁹ Hamann, wie Anm. III, 18, S. 110, spricht von „scheinbaren Säulenstatuen“, die in die Pfeilerecken eingeschoben sind und deren Raum ganz füllen.

¹⁰⁰ H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 16/25.

¹⁰¹ H. Jantzen, wie Anm. III, 100 im Kapitel Straßburg. Für die Gewandfiguren vgl. den Stich von Brunn in Schads Münsterbüchlein von 1617, abgebildet bei Jantzen S. 29. – H. F. Secker, Bruchstücke verlorengeglauhter Bildwerke des Straßburger Münsters, MKw IV, 1911, S. 546.

¹⁰² A. Goldschmidt, Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, Jb. d. pr. Kstslgn. 20, 1899, S. 297 ff. – P. J. Meier, Die Baugeschichte des Magdeburger Doms im 13. Jh., Jb. d. pr. Kstslgn. 45, 1924, S. 6/8. Hier wird gezeigt, daß das Portal als Bauglied bereits bestand, bevor die Figuren ausgearbeitet wurden und daß es sich um das ursprüngliche Westportal gehandelt haben muß. – Zur Rekonstruktion Goldschmidts und Datierung vgl. H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg, Deutsche Bauten Bd. 11, 1936, S. 22/23.

¹⁰³ W. Paatz, Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jh., Jb. d. pr. Kstslgn. 46, 1925, S. 91 ff. – Rekonstruktionen des Jungfrauenportals bei: L. Burger, Die ursprüngliche Aufstellung der Magdeburger klugen und törichten Jungfrauen, Jb. f. Kw. 1930, S. 1 ff. und S. Fliedner, Studien über die ehemalige Brautpforte und das erste (geplante) Gewandestatuenportal des Magdeburger Doms nebst einem Exkurs über das Südportal des Straßburger Münsters, Sachsen und Anhalt 17, 1941/43, S. 85 ff. – Lottlisa Behling, Die klugen und törichten Jungfrauen zu Magdeburg, Nachträge und Ergänzungen zur Erforschung der Magdeburger Skulpturen, ZfKw VIII, 1954, S. 19 ff.

¹⁰⁴ von Oppen, Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche, Diss. Berlin 1933. – H. Bunjes, Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier, Trierer Zeitschrift 12, 1937, S. 180 ff.

¹⁰⁵ H. Lützeler, Die Plastiken im Domparadies zu Münster, in: Bildwerke westfälischer Kunst hrsg. von Anni Borgas, Freiburg 1946. – Inventar von Westfalen, Die Stadt Münster, Teil 5: Der Dom, Münster 1937. – M. Wackernagel, Münster, in: Deutsche Lande – Deutsche Kunst, Berlin 1931, S. 16/19. – Zur Herkunft der Formen vgl.: W. Vöge, Besprechung von R. Reiche, das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1906, Nr. 1. – G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Niedersachsen und Westfalen, Berlin 1955, S. 382. – K. Wilhelm-Kästner, Der Dom zu Münster, Berlin 1921, S. 25 ff. – Johannes Klein, Die Skulpturen des 13. Jhs. im Dom zu Münster. – Diese Arbeit ist überholt durch B. Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Westfalen 1934, S. 1 ff.

¹⁰⁶ R. Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, Diss. Straßburg 1903, Münster 1905. – B. Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Westfalen 1934, S. 17 ff.

- ¹⁰⁷ Inventar Westfalen, Kreis Tecklenburg, Münster 1907, S. 112, Taf. 35, 1. – Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 22, Nr. 59. – B. Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Westfalen 1934, S. 25/26.
- ¹⁰⁸ B. Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Westfalen 1934, S. 48 ff.
- ¹⁰⁹ J. Bachem, Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts. Diss. phil. Berlin 1908, S. 64.
- ¹¹⁰ Der Petrus aus dem Blatt mit der Überreichung der Insignien an Petrus und Paulus.
- ¹¹¹ Der Johannes im Kalendarium (April) trägt dieselben Haare wie der Freiburger Evangelist.
- ¹¹² Auf fol. 78 die dritte der Figuren links.
- ¹¹³ Figur des Ezechiel.
- ¹¹⁴ Vgl. die Zusammenstellung und ähnliche Auffassung der französischen Haupttypen bei Renate Bergius, Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jh., Würzburg 1937, S. 2, 9/14.
- ¹¹⁵ Auf diesen Zusammenhang verwies erstmals Arthur Haseloff in seiner Rezension zu Goldschmidts Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Deutschen Literaturzeitung 1904, Sp. 2120 ff. Goldschmidt berichtete sich in seinem Werk über die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924, S. 11, in diesem Sinne.
- ¹¹⁶ Wegen der starken Restaurierung des Laoner Tympanons muß auf den zerstörten originalen Zustand, wie ihn der Gipsabguß im Musée des monuments français zu Paris zeigt, zurückgegriffen werden.
- ¹¹⁷ Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924, S. 10. Es heißt dort: Aus Rücksicht auf diese Anpassung (an das Rund des Tympanons) ist der älteste der Könige, der gewöhnlich als nächster zur Maria sich am tiefsten auf die Knie niederzulassen pflegt, eben wegen dieses Kniens an das Ende des Feldes und damit am entferntesten von der Madonna gerückt, der jüngste ihr am nächsten.
- ¹¹⁸ R. Hamann, Die Salzwedeler Madonna, MJKW Bd. III, S. 77 ff.
- ¹¹⁹ Nach brieflicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Walter Hentschel, Dresden und Herrn Dr. Bellmann, Halle.
- ¹²⁰ E. Machatschek, Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Meißen, 1884. – H. Knothe, Urkundliche Geschichte des Jungfrauenklosters Marienstern, 1871.
- ¹²¹ A. Meiche, Sagenbuch des Königreiches Sachsen, S. 1050/51.

- ¹²² A. Möller, *Theatrum Freibergense chronicum...*, Freiberg 1653, Bd. II: *Freybergische Annales*, S. 20. – A. Meiche, *Sagenbuch des Königreiches Sachsen*, S. 626. Wegen der vorzüglich zu den Madonnenbildern passenden Daten war eine Verwertung dieser volkstümlichen Quellen vertretbar.
- ¹²³ *Cod. dipl. Lus. sup.* II. Nr. 60. – Beyer, *Das Zisterzienserstift und Kloster Alt-Zelle*, 1855, S. 553.
- ¹²⁴ R. Hamann, wie Anm. III, 18, S. 121.
- ¹²⁵ In der Revolution abgeschlagen. Vgl. Ch. Oursel, *L'église Notre-Dame de Dijon*, PM Paris 1941, S. 79 f.
- ¹²⁶ A. Goldschmidt, *Die Freiburger Goldene Pforte*, *Jb. d. kgl. pr. Kstslgn.* 1902, Abb. 7 u. 9.
- ¹²⁷ Vgl. A. Goldschmidt, *Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924, S. 11.
- ¹²⁸ A. Goldschmidt, wie Anm. III, 126, Abb. 3 u. 4.
- ¹²⁹ A. Goldschmidt, *Die Freiburger Goldene Pforte*, *Jb. d. pr. Kstslgn.* 1902.
- ¹³⁰ Rezension zu in Anm. III, 129 zitiertem Aufsatz Goldschmidts von Dehio in: *Rep. f. Kw.* 1902, S. 462 und von Haseloff in: *Deutsche Literaturzeitung* 1904, Sp. 2120 ff.
- ¹³¹ Wie Anm. III, 127, S. 15 ff.
- ¹³² Wie Anm. III, 127, S. 13.
- ¹³³ J. Bachem, *Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts*, Diss. phil. Berlin 1908, S. 56 ff. und S. 93 ff.
- ¹³⁴ A. G. Otto, *Die Arbeitsweise der Künstler der Skulpturen von Wechselburg und Freiberg i. Sa.*, MFA H. 57, 1927, S. 1–8.
- ¹³⁵ Das Musterbuch von Wolfenbüttel, mit einem Fragment aus dem Nachlasse Fritz Rückers herausgegeben von Hans R. Hahnloser, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*. Beilage der *Graphischen Künste*. Wien 1929, Nr. 1, S. 1–6 und Nr. 2/3, S. 25–36.
- ¹³⁶ H. Beenken, *Schreine und Schranken*, *Jb. f. Kw.* III, 1926, S. 65 ff.
- ¹³⁷ *Uit de Schatkamers der Middeleeuwen*, Amsterdam Reichsmuseum 1949. Kat.-Nr. 62, Abb. 32 (Text von H. Schnitzler).
- ¹³⁸ H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924, S. 228 u. 238. Die hier festgestellte Abhängigkeit des Hildesheimer Chorschrankenmeisters von Etampes und dem Kruzifixus aus Erp fand kaum Zustimmung.

- ¹³⁹ G. Swarzenski, *Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, Städeljahrbuch, 7/8, 1932, S. 366.
- ¹⁴⁰ H. Zimmermann, *Drei Missale aus dem Braunschweiger Dom*, Braunschweiger Magazin 1911, S. 44 ff.
- ¹⁴¹ H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon*, Diss. Bonn 1932, S. 27. – E. Lambert, *La Cathédrale de Laon*, Gazette des beaux-arts 68, 1926, S. 361–384. – Derselbe, *Les portails sculptés de la Cathédrale de Laon*, Gazette des beaux-arts 1937, S. 83–98.
- ¹⁴² M. Jay, *Petite Guide Memento de la Cathédrale de Reims*. Reims 1949, S. 8.
- ¹⁴³ Doering-Voß, *Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen* 1905, S. 97 (Text von A. Haseloff).
- ¹⁴⁴ Karl Löffler, *Der Landgrafensalter*, Leipzig 1925.
- ¹⁴⁵ Hahnloser-Rücker, wie Anm. III, 135, S. 16.
- ¹⁴⁶ J. Gerhard, *Die spätromanischen Wandmalereien im Dom zu Braunschweig*, Niedersächsisches Jahrbuch XI, 1934, S. 1 ff.
- ¹⁴⁷ A. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin 1910. – O. Gillen, *Das Goslarer Evangeliar*, Goslar-Stade 1932. – A. Stange, *Beiträge zur Sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. VI, 1929, S. 302 ff.
- ¹⁴⁸ A. Goldschmidt, wie Anm. III, 127, S. 23. – A. Fink, *Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1915, S. 47 ff.
- ¹⁴⁹ A. Goldschmidt, wie Anm. III, 127, S. 23. – A. Fink, wie Anm. III, 148, S. 37 ff.
- ¹⁵⁰ R. Hamann, wie Anm. III, 27, S. 117 ff.
- ¹⁵¹ Goldschmidt, wie Anm. III, 127, S. 19. – H. Beenken, *Deutsche Kunst* VI, 64. – W. Wennig, *Ein spätromanisches Triumphkreuz in Thüringen*, ZfKw V, 1951, S. 17–28.
- ¹⁵² Bunjes, *Der gotische Lettner der Kathedrale von Chartres*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 12/13, Abb. 56.
- ¹⁵³ Vgl. oben S. 70.
- ¹⁵⁴ Nach dem Freiburger Urkundenbuch am 18. März 1221.
- ¹⁵⁵ Vgl. oben S. 72/73 ff. u. 83.
- ¹⁵⁶ Nach Zehmen, *Die Reihenfolge der Aebte des ehemaligen Cistercienser-Klosters Alten-Zelle bei Nossen an der Mulde*. Dresden 1845, übernahm Ludeger erst ab 1224 die Abtswürde (Verzeichnis der Äbte).

¹⁵⁷ E. Beyer, Das Cisterzienser-Stift und Kloster Alt-Zelle in dem Bistum Meißen. Dresden 1855 (Abtstafel).

¹⁵⁸ Vgl. O. Baltzer, Ausgewählte Sermonen des Heiligen Bernhard über das Hohe Lied. Freiburg/Leipzig 1893.

¹⁵⁹ A. Wolters, Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux, Wittlich 1934, Bd. I, S. 44.

¹⁶⁰ Wie Anm. III, 159, Bd. I, S. 52.

¹⁶¹ Wie Anm. III, 159, Bd. I, S. 52/53.

¹⁶² Wie Anm. III, 159, Bd. I, S. 126.

¹⁶³ Wie Anm. III, 159, Bd. I, S. 134.

¹⁶⁴ A. Springer, Quellen über die Kunstdarstellungen im Mittelalter. Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. Bd. 31, 1879, Leipzig 1880, S. 1–40.

¹⁶⁵ R. Freiherr von Mansberg, Das hohe Liet von der Maget, Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der Goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg i. Sa., Dresden 1888, S. 7–11. – Von ihm übernahm H. Küas, Die Goldene Pforte zu Freiberg, Leipzig 1945, die Deutung, obwohl er sie für fraglich hält. In den Köpfen über Salomo und der Königin von Saba möchte er sogar Selbstbildnisse von Meister und Geselle erkennen. Dem müßte dann der Kopf über der Bathseba entsprechen.

IV. Zusammenfassung und Schlußwort

¹ W. Schlesinger, Meißner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung. Münster-Köln 1952.

² A. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902.

³ E. Panofsky, Deutsche Plastik des 11.–13. Jahrhunderts, München 1924.

⁴ H. Focillon, Das Leben der Formen, Bern 1954, S. 100.

⁵ H. Focillon, wie Anm. IV, 4, S. 106.

⁶ Erste Anfänge zeigen sich bereits um 1130/40 in der Stiftskirche zu Gandersheim und in der Kirche von Clus bei Gandersheim (H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert, Leipzig 1924, S. 74). Dort waren Apostelfiguren auf konsolartigen Vorsprüngen des Gurtgesimses aufgestellt. W. Graf von Rothkirch (Pinderfestschrift 1938, S. 136 ff.) versuchte den Nachweis einer ähnlichen Anordnung im Dom zu Goslar.

⁷ Als etwa gleichzeitige Beispiele seien genannt: 1. Die Wand- und Gewölbemalereien im Dom zu Braunschweig (die erzählenden Wandstreifen mit den Darstellungen aus dem Leben des Hl. Thomas von Canterbury können erst nach der Aufnahme seines Kultes im Dom 1226 entstanden sein. Vgl. dazu Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I, Niedersachsen und Westfalen, Berlin 1935, S. 44). – 2. Die ehemaligen Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. 3. Aus der näheren Umgebung Freibergs ist als späteres Beispiel die 1220 vom Markgrafen Dietrich dem Kloster zum Heiligen Kreuz in Meißen übereignete Nikolai-kirche zu nennen. In ihrem Chor finden sich spätromanische Malereireste (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Kreuztragung und Grablegung). F. Rauda, Meißen, die tausendjährige Elbestadt, Augsburg, 1929, S. 49. – Während Hettner (Die Wandmalereien in der St. Nikolaikirche zu Meißen. Mitteilungen des königlich sächsischen Altertumsvereins XXI, S. 49 ff.) diese Malereien nach 1222 entstanden glaubt und die Anbetung der Könige mit dem Freiburger Tympanon verbindet, datiert F. Bachmann (Die romanischen Wandmalereien in Obersachsen, Diss. Leipzig 1933) mit 1250/60 richtiger.

⁸ Nach O. Gaul, Die romanische Baukunst und Bauornamentik in Sachsen, Diss. phil. Köln 1932, gehören die Königslutterer Kapitelle in die hochromanische Periode.

⁹ Nach O. Gaul, wie Anm. IV, 8 zum 1. Spätstil gehörig.

¹⁰ Nach O. Gaul, wie Anm. IV, 8 zum 2. Spätstil gehörig, der sich an die hochromanischen Formen der Zeit von 1140/70 anschließt.

¹¹ Nach O. Gaul, wie Anm. IV, 8 ein Hauptwerk des 2. Spätstiles. Einen 3. Spätstil findet er am Westportal des Halberstädter Domes klar verwirklicht.

¹² J. Bachem, wie Anm. III, 133. – A. G. Otto, wie Anm. III, 134.

¹³ Focillon in „Art d'Occident“, 2. Aufl. Paris 1947, S. 105, bezeichnete jene l' „art de jométrie“ als eine Wiederauffindung einiger Aspekte der bereits verlorenen Kunst, deren Regeln die Bildhauer zu Villards Zeit schon vergessen hatten (in Frankreich).

¹⁴ Die ursprüngliche Konzeption des Madonnentympanons liegt außer in Chartres-West noch in Corneilla-de Conflent (M. Aubert, La Sculpture française au Moyen âge, Paris 1946, S. 81), im Nordportal der Annunziona in Castell Arquate (Piacenza), wo der rechte Engel bereits in einen männlichen Heiligen verwandelt wurde (H. Beenken, Das romanische Tympanon in Salzburg, Belvedere 1925, H. 41/42, S. 103) und in dem Salzburger Tympanon vor.

¹⁵ Für die frühere Zeit hat Gantner (*Romanische Plastik*, 3. Aufl. Wien 1948, S. 85 f.) schon auf solche Kompositionsschemata hingewiesen. Er nimmt das als einen Beweis dafür, daß die geometrische Grundform für die romanische Plastik ein Vorstadium bildet, in welchem die endgültige Form auch thematisch schon enthalten ist. Damit wendet er sich gegen die von Focillon vorgetragenen Ausgangspunkte für die schöpferischen Anregungen (*Art d'Occident*, 2. Aufl. Paris 1947, S. 98–105), die im Rahmen des Reliefs, in den einzelnen Ornamenttypen, den Strukturlinien der Kapitelle und den einzelnen Formen der Kapitelle liegen sollen. Der von Baltrusaitis (*La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931) geprägte Begriff einer Dialektik des Ornamentes (oder einer vielfältigen Entwicklung, deren Teile ineinanderfließen), die in der figürlichen Plastik wiederholt wird, ist so einer Überbewertung entkleidet worden, da nach Gantner die Endform bereits in der ungegenständlichen Grundform enthalten ist und die Ornamentverwandtschaft auf dem romanischen Ineinanderfließen der Gattungen beruht.

¹⁶ An Stellen, die nicht derart im Mittelpunkt einer architektonischen Anlage standen, wie ein Tympanon, z. B. am Kapitell mit der Königsanbetung in Autun, konnte die aus der Malerei sattem bekannte Szene einfach wiederholt werden. Im Tympanon des Südportales von Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand und dem des Südportales von Mozac half man sich durch Verschieben der Szene auf die eine Seite des giebelförmig gebildeten Sturzes. In Anzy-le-Duc wurde der Halbkreis des Tympanons in zwei Hälften geteilt. In Laon, Braisne, Germigny l'Exempt und Montpellier machte man im Sinne von St. Gilles die Madonna mit Hilfe eines architektonischen Baldachins zum Mittelpunkt und konnte die seitlichen Begleitfiguren zu Gruppen umbilden. Vgl. J. Gantner, wie Anm. VI, 15, S. 85.

¹⁷ H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939 (Im Kapitel über das romanische Stufenportal, Abschn. V: Die Hohe Pforte).

¹⁸ Gemeint ist das vom markgräflichen Vogt durchgeführte Obergericht. Das von der Stadt wahrgenommene Untergericht tagte am Petrimarkt. Das erklärt auch die Löwen auf dem Portalgesimse, denn „inter leones“ befindet sich der Platz des Richters.

¹⁹ Gantner, wie Anm. VI, 15, S. 118, nennt die Stufe, auf welcher die Realisierung eines Werkes stattfindet, den biologischen Standort.

SCHRIFTTUM

1. Literatur zu Freiberg

A. Der Dom (chronologisch geordnet)

- ... , Der Dom zu Freiberg. Saxonia, 1835, S. 17 f.
- Eduard Heuchler*, Der Dom zu Freiberg. In geschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung geschrieben. Freiburg, 1862.
- Eduard Heuchler*, Nördliche Ansicht der Stadt Freiberg im 14. und 19. Jahrhundert. MFA H. 3, 1866, S. 191–201.
- ... , Über den Neubau des 1484 abgebrannten Doms zu Freiberg. Archiv für die sächsische Geschichte. Herausg. von Karl Weber, VIII, 1870, S. 317–319.
- Cornelius Gurlitt*, Ein Freiburger Dombaumeister, MFA H. 15, 1878, S. 1511/12.
- Robert Börner*, Geschichtlich-architektonische Forschungen am Freiburger Dom. MFA H. 16, 1879, S. 87–104.
- R. Steche*, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, H. III, Freiberg, 1884.
- Cornelius Gurlitt*, Der Freiburger Dom, Dresdener Anzeiger, 1887, Nr. 141, S. 17 f.
- Hermann Hennig*, Der Dom zu Freiberg, Festschrift zur Weihe nach vollendeter Renovation des Domes im Jahre 1894. Freiberg 1894.
- Cornelius Gurlitt*, Der Vorbau vor der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen. Deutsche Bauzeitung 1903, 37. Jg. Nr. 89, S. 569/70.
- Cornelius Gurlitt*, Der Vorbau vor der goldenen Pforte des Freiburger Domes. Christliches Kunstblatt 46, 1904, Nr. 2, S. 38–40.
- Otto Eduard Schmidt*, Der Dom zu Freiberg, Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung. MFA H. 48, 1912, S. 1–18.
- Otto Richter*, Die Baugeschichte des Domes zu Freiberg. Diss. Techn. Hochschule Dresden 1921. Maschinenschriftl. Exemplar in Bibl. d. Kunstgeschichtl. Instituts der TH Dresden.
- Otto Richter*, Die spätromanische Baukunst in Sachsen und am mittleren Rhein. NA XLIV, S. 55 ff. (Abschnitt aus der Diss. von 1921 in Dresden).

- Johannes Thomas*, Der Dom zu Freiberg, Ein Führer und ein Erinnerungsbuch für die Besucher. Freiberg 1926.
- Otto Eduard Schmidt*, Kursächsische Streifzüge. Bd. 5: Aus dem Erzgebirge. Dresden 1928 (2. Aufl.). Kapitel Freiberg, S. 53 ff.
- Gustav Rieß*, Der Dom zu Freiberg, Kleinod der Goldenen Pforte und anderer deutscher Kunstschatze. Dresden 1931.
- Walter Hentschel*, Rezension über: Gustav Rieß, Der Dom zu Freiberg, 1931). NA 52, 1931, S. 303.
- Walter Hentschel*, Der Freiburger Dom. Führer zu großen Baudenkmalern, H. 90. Berlin 1944.
- Werner Lange*, Der Dom zu Freiberg. Das christliche Denkmal. Herausg. von Fritz Löffler, H. 3, Berlin (Ost) 1953.

B. Die Goldene Pforte (chronologisch geordnet)

- C. L. Stieglitz*, Von altdeutscher Baukunst, 1820, S. 229.
- ... , Die Goldene Pforte, Elbblätter 1826, Nr. 9, S. 185, S. 10/11. (Hier wird die Frage eines Baldachins an der Goldenen Pforte behandelt.)
- L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I. Abt., I. Bd., 3. Liefg. Die Goldene Pforte. Leipzig 1838.
- Sch.* Die Goldene Pforte im Dome zu Freiberg, Saxonia IV, 1839, S. 67 f.
- Franz Kugler*, Bericht über: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc. Liefg. 3. I. Abt. Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst Nr. 67 1839.
- Schorn*, Altdeutsche und normannische Kunst, Deutsche Vierteljahrschrift, 1841, H. IV, S. 104 ff.
- G. F. Waagen*, Kunst und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843, S. 7 (1. Brief, Freiberg 3. Juli 1839).
- Franz Kugler*, Hdb. der Kunstgeschichte, 1842, S. 548.
- J. A. Romberg*, Conversations-Lexicon für bildende Kunst, Bd. IV, S. 200. 1843.
- Rosenthal*, Geschichte der Baukunst, Bd. III, S. 595, 1850. (Hier wird die Portalausschmückung ins 15. Jh. datiert.)
- Ernst Guhl und Joseph Caspar*, Denkmale der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zum Standpunkte der Gegenwart. Bd. II, S. 73. 1851.

- Franz Kugler*, Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. Teil, S. 12. Stuttgart 1854. (Abdruck der Rezension über Puttrichs Werk aus den Hallischen Jahrbüchern 1839.)
- Ernst Förster*, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. Von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit. Bd. I, Abt. 2, S. 4, Leipzig 1855.
- Carl Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. Bd. V, 1. Abt., S. 310. 1855.
- Fr. Otte*, Grundzüge der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 1855.
- G. M. Dursch*, Ästhetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland. S. 234. 1856.
- Franz Kugler*, Geschichte der Baukunst, Bd. II, S. 409/10. Stuttgart 1853.
- Wilhelm Lübke*, Grundriß der Kunstgeschichte, S. 354. 1860.
- Ernst Förster*, Die Goldene Pforte zu Freiberg i. Erzgebirge. Leipzig. ca. 1860.
- Ernst Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. 1860 (2. Ausgabe), I. Teil, S. 121.
- Ernst Heuchler*, Die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg. Sachsengrün 1860/61, S. 181/83.
- A.*, Die goldene Pforte am Dom zu Freiberg. Organ für christliche Kunst XII, 1862, S. 6–8.
- J. V. Schnorr, E. Hähnel, H. Hettner*, Zur Entgegnung die goldene Pforte zu Freiberg betreffend. Organ für christliche Kunst XII, 1862, S. 93–95.
- Eduard Heuchler*, Die goldene Pforte am Dom zu Freiberg. Freiberg 1862. (Auszug aus dem Domwerk.)
- Eduard Heuchler*, Berichte über die 15. Versammlung der Architekten und Ingenieure zu Wien. 1864.
- Hermann Riegel*, Deutsche Kunststudien. Hannover 1868, S. 34–50. (Die Goldene Pforte und die sonstigen Kunstschatze zu Freiberg im Erzgebirge.)
- Gerlach*, Bericht des Freiburger Altertumsvereins 1868–1873. MFA H. 10, 1873, S. 940 f.
- K. Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. V, S. 227 ff. und S. 582. 1872 (2. Aufl.).
- Heinrich Otte*, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, Leipzig 1874, S. 538 und S. 580.

- Eduard Heuchler*, Betrachtungen über die Altertums- und Kunstwerke der goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. Freiburger Anzeiger 1860, Nr. 271. Abgedruckt in: M. s. A. XII, 1875, S. 69 ff.
-, Die goldene Pforte in Freiberg. Grenzboten XXXVIII, 1879, 4. Quart., S. 218/33.
- Anton Springer*, Quellen über die Kunstdarstellungen im Mittelalter, Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. Bd. 31, 1879. Leipzig 1880, S. 1–40.
- Wilhelm Lübke*, Geschichte der Plastik. 1880 (3. Aufl.), S. 472.
- Heinrich Otte*, Hdb. der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883 (5. Aufl.), Bd. I, S. 511.
- Wilhelm von Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885, S. 49 f.
- Otto Fischer*, Die Goldene Pforte zu Freiberg, Rep. f. Kw. IX, 1886, S. 293 f.
- Robert Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887, S. 144.
- Hermann Riegel*, Nochmals die goldene Pforte zu Freiberg. Rep. f. Kw. X, 1887, S. 109.
- R. v. Mansberg*, Das hohe Liet von der Maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte. Dresden 1888.
- S. P. (Selmar Peine)*, Die goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen. Blätter für Handel, Gewerbe und soziales Leben (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung.), Nr. 26 (27. Juni 1892) S. 203, Nr. 27 (4. Juli 1892) S. 213, Nr. 28 (11. Juli 1892) S. 220, Nr. 29 (18. Juli 1892) S. 227.
- Waldow*, Die goldene Pforte am Dom zu Freiberg i. Sa. Deutsche Bauzeitung 1894, S. 27.
- Paul Weber*, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894, S. 54.
- Haller*, Grund- und Aufriß der aufgefundenen Reste des alten Portales. MFA H. 31, 1895, S. 127.
- Selmar Peine*, Die goldene Pforte zu Freiberg und insbesondere die Deutung ihrer Figuren. MFA H. 33, 1896, S. 294.
- M. Hasak*, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im dreizehnten Jahrhundert, Berlin 1899.

- Kurt Moriz-Eichborn*, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Stud. z. dt. Kstg. Bd. 16. Straßburg 1899, S. 331–336, S. 97/98, 109 und 121.
- , Neue sächsische Kirchengalerie: Ephorie Freiberg. 1901.
- Adolf Goldschmidt*, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Sonderabdruck aus dem Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. Bd. 20, 21, 23. Berlin 1902.
- A. Goldschmidt*, Ein Abdruck des Kapitels: Die Freiburger Goldene Pforte aus Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. 1902 in: MFA H. 38, 1902.
- Georg Dehio*, Rezension über: Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Rep. f. Kw. 1902, Bd. XXV, S. 462.
- Arthur Haseloff*, Rezension über: Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Deutsche Literaturzeitung 1904, Spalte 2120.
- Schnütgen*, Rezension über: Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Zeitschrift für christliche Kunst XV, 1902, Spalte 189.
- Joseph Sauer*, Symbolik des Kirengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1902.
- Karl Woermann*, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker Bd. II. Leipzig-Wien 1905, S. 219/20.
- Oskar Döring – Georg Voß*, Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen. Magdeburg 1905.
- Robert Bruck*, Die Reste vom Lettner im Dom zu Freiberg. Denkmalpflege IX, 1907, Nr. 10, S. 73 ff.
- J. Bachem*, Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1908.
- Richard Hamann*, Die Kapitelle im Magdeburger Dom. Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. 29, 1909, S. 128 ff.
- Hamann-Rosenfeld*, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910.
- Kurt Freyer*, Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts. MKw IV, 1911, H. 6, S. 261 ff.
- Burkhard Meier*, Die romanischen Portale in Sachsen. Diss. Halle 1911. Unter dem Titel: Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 6. Beiheft, S. 54 ff.

- Ernst Cohn-Wiener*, Eine deutsche Vorstufe der goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen. Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1912, VII, S. 130.
- Georg Dehio*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. I, S. 269, 322. Berlin 1919.
- Adolf Goldschmidt*, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Berlin 1924.
- Erwin Panofsky*, Rezension über: Goldschmidt, Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Herausg. von Ernst Gall 1924/25, S. 246–252.
- Walter Hentschel*, Rezension über: Goldschmidt, Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. NA 46, 1925, S. 222/23.
- Erwin Panofsky*, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. Text: Bd. I, S. 105. München 1924.
- Richard Hamann*, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Bd. I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland. S. 120–122. Marburg 1925 (2. Aufl.).
- Richard Hamann*, Bd. II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts. S. 97–99. Marburg 1923.
- Otto Eduard Schmidt*, Die Bergstadt Freiberg i. Sa. und ihre Umgebung. Berlin 1926. Daraus der Artikel: Die älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt und ihrer Umgebung. S. 15–31.
- Agnes Gertrud Otto*, Die Arbeitsweise der Künstler der Skulpturen von Wechselburg und Freiberg i. Sa. MFA H. 57, 1927, S. 1–8.
- Julius Baum*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien. Hdb. der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1930. S. 309, 319, 322/25, 327/28.
- Richard Hamann*, Geschichte der Kunst, Berlin 1933, S. 284, 286–89.
- Richard Hamann*, Das Grab Clemens II. im Bamberger Dom. ZDVfKw 1934, H. 1/2, S. 16.
- Selmar Peine*, Zur Erklärung der Goldenen Pforte am Dom. I. Prophet Nahum oder Evangelist Johannes. Manuskript aus dem Jahre 1934. Bibliothek des Freiburger Altertumsvereins Nr. Aa 247.
- Selmar Peine*, Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Goldenen Pforte des Domes zu Freiberg. MFA 66, 1936.

- Hermann Giesau*, Die Meißner Bildwerke. Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters. Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IV. Burg 1936. (Darin die Kapitel: Die Goldene Pforte in Freiberg, S. 60 und: Der Naumburger Meister und die Goldene Pforte. Zwei Portale. S. 62.)
- Walter Hentschel*. Die Kreuzigungsgruppe des Freiburger Doms. Atlantis, 9, 1937, S. 316/18.
- K. Reißmann*, Romanische Portalarchitektur in Deutschland. Diss. Würzburg 1937.
- E. Lehmann*, Rezension über: Reißmann, Romanische Portalarchitektur. ZfKw VIII, 1939, S. 224.
- Kurt Hager*, Der Stadt Freiberg zum 750jährigen Bestehen. Landesverein sächsischer Heimatschutz. Mitteilungen, Bd. 27, 1938, H. 5–8. Sonderheft der Stadt Freiberg.
- Wilhelm Pinder*, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Vom Wesen und Werden deutscher Formen Bd. I, S. 280 ff. Leipzig 1940 (4. Aufl.).
- Herbert Küas*, Die Goldene Pforte zu Freiberg. Leipzig 1943 (Insel-Bücherei Nr. 179).
- Wilhelm Pinder*, Sonderleistungen der deutschen Kunst. München 1944, S. 57.
- Wolfgang Kleiminger*. Figur und Raum. Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Kiel, H. 1, S. 36/39. Kiel 1948.
- Walter Hentschel*, Die Goldene Pforte. Das kleine Kunstheft, herausgeg. von Gertrud Rudloff-Hille. Nr. 5. Dresden 1954.

C. der Vorbau an der Goldenen Pforte

Gutachten des akademischen Rates in Dresden vom 27. Sept. 1861 im Archiv des Freiburger Altertumsvereins.

Heinrich Gerlach, in Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins:

Heft 1, 1862.

Heft 28, 1891.

Heft 31, 1894.

Heft 32, 1895.

Heft 33, 1897.

D. Benutzte Inventarbände:

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen:

H. 2. Amtshauptmannschaft Dippoldiswalde.

H. 3. Amtshauptmannschaft Freiberg 1884.

H. 14. Amtshauptmannschaft Rochlitz 1890.

H. 15. Amtshauptmannschaft Borna 1891.

H. 24. Dresden-A (Land) 1904.

H. 25. Amtshauptmannschaft Döbeln 1903.

Ergänzungsheft: Das Zisterzienserkloster Altenzella in Sachsen 1923.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen:

H. 8. Kreis Merseburg 1893.

H. 14. Kreis Oschersleben 1891.

H. 16. Kreis Delitzsch 1892.

H. 23. Halberstadt, Stadt und Land 1902.

H. 24. Stadt Naumburg 1908.

H. 26. Kreis Naumburg, Land 1905.

Neue Folge I. Stadt Halle und der Saalkreis 1886.

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover:

II. Bd. Regierungs-Bezirk Hildesheim, 1 u. 2 Stadt Goslar 1901.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig:

Bd. I. Kreis Helmstedt 1896.

Bd. II. Braunschweig 1900.

Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler:

Kreis Bernburg 1894.

Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen:

Die Stadt Münster, Teil 5, Der Dom. 1937.

Kreis Tecklenburg 1907.

E. Geschichte Freibergs.

I. Urkunden.

Hubert Ermisch, Codex diplomaticus Saxoniae regiae. Urkundenbuch der Stadt Freiberg Bd. I–III. 1883–1891.

Posern-Klett, Codex diplomaticus Saxoniae regiae. Leipziger Urkundenbuch.

Burchardus Menckenius, Scriptorum Rerum Germanicarum praecipue Saxonicarum. Tomus II. Leipzig 1728.

Chronicon Vetero-Cellense minus.

Annales Vetero Cellenses.

Chronicon montis sereni seu Lauterbergense.

Supplementum Chronici montis sereni.

II. Allgemeine Literatur.

Rudolf Bemann und Jakob Jatzwauk, Bibliographie der sächsischen Geschichte. III. Ortsgeschichte. Teilband I. Freiberg. Teilband II. Wechselburg.

Gustav Eduard Benseler, Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. Freiberg 1845.

Eduard Beyer, Das Cisterzienser-Stift und Kloster Alt-Zelle in dem Bistum Meißen. Dresden 1855.

Johannes Bocerus, Fribergum in Misnia. Leipzig 1553.

Leo Bönhoff, Das Zschillener Archidiakonat des Meißner Hochstiftes und die Grafschaft Rochlitz. NA XXXI, 1910, S. 272–286.

Die Grenzen der Bistümer. Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 17, S. 142.

Der Muldensprengel. Ein Beitrag zur kirchlichen Geographie des Ergebirges im Mittelalter. NA XIII, 1892, S. 142/44.

Die Begründung und Weiterentwicklung der christlichen Kirche im Daleminziergaue. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meißen VIII, 1911/12, S. 170/86 und S. 201/46.

Was gehörte in Sachsen einst zum Bistum Regensburg? Mitteilungen des Altertumsvereins zu Plauen. XX, 1910, S. 78–94.

Die Grenzen der Bistümer Naumburg, Merseburg und Meißen untereinander. Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte XVII, 1903, S. 142–156.

Das Bistum Meißen, Seine Diözesengrenzen und seine Archidiakone. NA 32, 1911, S. 142 ff.

Braunii et Hogenbergii, Theatrum Urbium. 1575.

Breithaupt, Die Stadt Freiberg 1825.

Bursian, Das Freiburger Verzellbuch, MFA H. 1, 1862.

Hubert Ermisch, Wanderungen durch die Stadt Freiberg im Mittelalter. NA XII, 1891, S. 86 ff.

Das sächsische Bergrecht des Mittelalters. Leipzig 1887.

Richard Friedrich, Die St. Nikolaikirche zu Freiberg. MFA 24, 1887, S. 1 f.

Heinrich Gerlach, Kleine Chronik von Freiberg. Freiberg 1876.

Ursprung und Geschichte der Stadt Freiberg. MFA 33, S. 1–28.

Ulrich Groß, Grundliche und kurtze beschreibung der Alten löblichen Bergkstadt Freybergk in Meißen. Grimma MDLXXXVII.

- Johann Samuel Grübler*, Ehre der Freibergschen Todtengräfte. Leipzig 1730.
- Historische Beschreibung des churfürstlichen sächsischen Begräbnisses und der gesamten Fünf Kirchen. 1732.
- H. G. Hasse*, Geschichte der sächsischen Klöster. 1888.
- Herbert Helbig*, Untersuchungen über die Kirchenpatrozinien in Sachsen auf siedlungsgeschichtlicher Grundlage. Berlin 1940.
- Michael Hempel*, Beschreibung des churfürstlichen Begräbnisses. 1605.
- Hingst*, Freiberg zur Zeit Heinrichs des Erlauchten. MFA H. 6, S. 551.
- Freiberg in unmittelbar kaiserlichem Besitze. MFA H. 7. 1868 (erschienen 1870), S. 663/68.
- H. Hoffmann*, Die Freiburger Friedhöfe. MFA H. 60, 1930, S. 66 ff.
- P. Knauth*, Der Ortsname Bräunsdorf und Verwandtes. MFA H. 60, 1930, S. 36/38.
- Konrad Knebel*, Geschichte des Rathauses zu Freiberg. MFA H. 40, 1904, S. 3 ff.
- P. Knauth*, Jahrbücher von Altenzella. 1721.
- Hermann Knothe*, Urkundliche Geschichte des Jungfrauenklosters Marienstern. 1871.
- Rudolf Kötzschke*, Markgraf Dietrich von Meißen als Förderer des Städtebaues. NA 45, 1924, S. 7 ff.
- Rudolf Kötzschke-Wolfgang Ebert*, Geschichte der ostdeutschen Kolonisation, Leipzig 1937.
- Rudolf Kötzschke-Helmut Kretzschmer*, Sächsische Geschichte. Bd. I. Vor- und Frühgeschichte, Mittelalter und Reformationszeit. Dresden o. J.
- Johannes Kretzschmar*, Die mittelalterliche Keramik des Freiburger Stadtgebietes. MFA H. 70, 1941.
- Johannes Langer*, Die Besiedelung der Freiburger Gegend um 1183. MFA H. 64, 1934, S. 5–9.
- Die Höhenschichten im Aufbau der Stadt und ihrer Landschaft. MFA H. 65, 1935, S. 21/7.
- Die Anfänge Freibergs und seines Bergbaues. NA 52, 1931, S. 1 ff.
- Flurgeographische Untersuchungen über die ältesten Freiburger Besiedelungsverhältnisse. NA 48, 1927, S. 185–225.
- Die Lage des ältesten Freiburger Rathauses. MFA H. 60, 1930, S. 32/5.
- Die Widemut der Jakobikirche. MFA H. 62, 1932, S. 89–90.

- C. E. Leuthold*, Untersuchungen zur ältesten Geschichte Freibergs. NA X, 1889, S. 304 f.
- Eduard Machatschek*, Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Meißen in chronologischer Reihenfolge 1884.
- Alfred Meiche*, Der alte Zellwald an der Freiburger Mulde. NA 41, 1929, S. 1 ff.
Die Herkunft der deutschen Siedler im Königreich Sachsen nach Ortsnamen und Mundarten. Deutsche Erde 4, 1905, S. 81 ff.
Sagenbuch des Königreiches Sachsen. Veröffentlichungen des Vereins für sächsische Volkskunde 1903.
- Mathäus Merian*, Topographia sup. Saxoniae etc. im: Theatrum Europaeum 1650.
- Andreas Möller*, Theatrum Freibergense chronicum, Beschreibung der Berghauptstadt Freyberg in Meißen. Freybergk 1653.
- Sebastian Münster*, Cosmographie 1554, Basel 1610, S. 1189.
- W. Clemens Pfau*, Grundriß der Chronik über das Kloster Zschillen. H. 5 des Vereins für Rochlitzer Geschichte. Rochlitz 1909.
- O. Posse*, Die Wettiner, Genealogie des Gesamthauses. 1897.
- Walter Schellhas*, Zur Entstehung Freibergs und seines Stadtrechtes. MFA H. 54, 1923, S. 1/8.
Freibergs höchstes Wahrzeichen. Der Petersturm im Wandel der Jahrhunderte. MFA H. 70, 1941.
- O. Siegismund*, Dietrich der Bedrängte, Markgraf von Meißen und der Ostmark. M. s. A. 26/27, S. 113 ff.
- Constantin Täschner*, Zwei Beiträge zur Freiburger Geschichte. MFA Beiheft 1937.
- C. Täschner u. J. Langer*, Geschichte der Freiburger Grundstücke, MFA 66, 1936 (Straßenkarte).
- Friedrich Wilhelm Tittmann*, Geschichte Heinrichs des Erlauchten. Dresden-Leipzig 1845.
- Töche*, Kaiser Heinrich IV., Jahrbücher des deutschen Reiches 1867.
- Stein*, Handels- und Verkehrsgeschichte der deutschen Kaiserzeit 1922.
- Christian Gotthold Wilisch*, Kirchenhistorie der Stadt Freyberg. Leipzig 1737.
- Franz Winter*, Die Cisterzienser des nordöstlichen Deutschland. 1868–71. (3 Bde.)

2. Allgemein kunstgeschichtliche Literatur.

- Hanna Adenauer*, Die Kathedrale von Laon. Studien zu ihrer Geschichte und ihrer stilistischen Fundierung im Rahmen der französischen Architektur. Diss. Bonn 1932. Düsseldorf 1934.
- Carl Andreae*, Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg und die Rochlitzer Kunigundenkirche. Dresden 1875.
- Marcel Aubert*, Die gotische Plastik Frankreichs 1170–1225. Florenz–München 1929.
La sculpture française au moyen âge. Paris 1946.
Senlis, PM Paris 1933 (3. Aufl.).
- E. Bach, L. Blondel, A. Boog*. La Cathédrale de Lausanne. Monuments d'art et d'historique de la Suisse. Bd. XVI. Basel 1944.
- J. Bachem*, Der Meister der Kreuzigungsgruppe von Wechselburg. Zeitschrift für christliche Kunst XX, 1907, Spalte 323–334, Spalte 361–370.
- Erich Bachmann*, Sudetenländische Kunsträume im 13. Jahrhundert. 1941.
- Fredo Bachmann*, Die romanischen Wandmalereien in Obersachsen. Diss. Leipzig 1933. Leipzig 1933.
- W. Bachmann*, Eine romanische Kirchenanlage in Grillenburg bei Dresden. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, S. 216/21.
- Otto Baltzer*, Ausgewählte Sermonen des Heiligen Bernhard über das Hohe Lied. Freiburg–Leipzig 1893.
- Kurt Bauch*, Zur Chronologie der Straßburger Münsterplastik im 13. Jahrhundert. Oberrheinische Kunst VI, 1934, S. 3 f.
Chartres und Straßburg. Oberrheinische Kunst IV, 1930, S. 33–35.
- Hermann Beenken*, Bildwerke Westfalens. Bonn 1923.
Die Kölner Plastik des 12. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen in den sächsischen Harzgebieten. Jb. f. Kw. 1923, S. 125–152.
Romanische Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert). Leipzig 1924.
Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jahrhundert. Bonn 1925.
Das romanische Tympanon des städtischen Museums in Salzburg und seine stilgeschichtliche Stellung in der lombardischen Plastik des XII. Jahrhunderts. Belvedere, Wien 1925, H. 11/12 (41/42).
Schreine und Schranken, Jb. f. Kw. 3, 1926, S. 65 ff.
Der Meister von Naumburg, Berlin 1939.

- Lottlisa Behling*, Die klugen und törichten Jungfrauen zu Magdeburg. Nachträge und Ergänzungen zur Erforschung der Magdeburger Skulpturen. ZfKw VIII, 1954, H. 1/2, S. 19 ff.
- Stephan Beißel*, Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland, Freiburg 1909.
- Renate Bergius*, Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrhundert, Würzburg 1937.
- Heinrich Bergner*, Naumburg und Merseburg. Berühmte Kunststätten Bd. 47. Leipzig 1909.
- Friedrich Berndt*, Stuckplastik im frühmittelalterlichen Sachsen. Ihre Bedeutung und Technik. Diss. Techn. Hochschule Braunschweig 1931. Hannover 1932.
- E. M. Blaser*, Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Basel 1918.
- Wilhelm von Bode*, Skizzen eines italienischen Malers. ZbK VIII, 1873, S. 136/39 (Es handelt sich um das Wolfenbüttler Musterbuch).
- Albert Boeckler*, Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin-Leipzig 1930.
- D. Maura Boeckeler*, Hildegard von Bingen, Wisse die Wege. Nach dem Urtext. Geleitwort von Ildefons Herwegen O. S. B. Berlin 1928.
- A. Bourin*, La cathédrale Notre-Dame de Laon. Laon 1902. (2. Aufl.)
- Lucien Broche*, La cathédrale Notre-Dame de Laon. PM Paris 1926.
La cathédrale Notre-Dame de Laon. Congrès archéol. de France, Reims 1911, S. 162–219.
- Karl G. Bruchmann*, Goslar. Deutsche Lande – Deutsche Kunst, München-Berlin 1952.
- R. Bruck*, Die Malereien in den Handschriften des Königreiches Sachsen. Dresden 1906.
- Hermann Bunjes*, Der gotische Lettner der Kathedrale von Chartres. Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 12/13.
Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier. Trierer Zeitschrift 12, 1937, S. 180 ff.
- L. Burger*, Die ursprüngliche Aufstellung der Magdeburger klugen und törichten Jungfrauen. Jb. f. Kw. 1930, S. 1 ff.
Die apokalyptische Maria in dem unvollendet gebliebenen Figurenzyklus des Magdeburger Domportals. ZDVfKw 4, 1937, S. 16–24.
- Paul Clemen*, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1910.

- M. Creutz*, Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes. In: Belgische Kunstdenkmäler, Herausg. von Paul Clemen, 1922.
- Hermann Deckert*, Dom und Schloß zu Merseburg. Auf Grund der Ergebnisse des ersten kunstgeschichtlichen Schulungslagers in Halle 1934. Burg 1935.
Einige spätromanische Sitzmadonnen in Niedersachsen. Festschrift Richard Hamann zum sechzigsten Geburtstage. Burg 1939, S. 23–30.
- Georg Dehio und Gustav von Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884–1901.
- Georg Dehio*, Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1919.
- Louis Demaison*, La Cathédrale de Reims, son histoire, les dates de sa construction. Bulletin monumental LXVI, 1902, S. 27 ff.
- Paul Deschamps*, Die romanische Plastik Frankreichs im 11. und 12. Jahrhundert. Florenz–Berlin 1930.
- E. Dobbert*, Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. XIX, 1898.
- Oscar Doering*, Die Kirchen von Halberstadt, Deutsche Kunstführer. Herausg. von Ad. Feulner, Bd. 10. Augsburg 1927.
- Ferdinand Eichwede*. Beiträge zur Baugeschichte der Kirche des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter. Diss. Hannover 1904.
- Hans Gerhard Evers*, Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. München 1939.
- August Fink*, Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Diss. phil. Berlin 1915.
- Siegfried Fliedner*, Studien über die ehemalige Brautpforte und das erste (geplante) Gewändestaturenportal des Magdeburger Doms nebst einem Exkurs über das Südportal des Straßburger Münsters. Sachsen und Anhalt 17, 1941/43 (Festschrift Robert Holtzmann zu seinem 70. Geburtstag), S. 85–128. (Auch: Diss. Berlin 1939.)
- Henri Focillon*, L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des Formes. Paris 1931.
Art d'Occident. Le Moyen âge roman et gothique. Paris 1947 (2. Aufl.).
Das Leben der Formen. Dalp-Taschenbücher Bd. 305, Bern 1954.
- Paul Frankl*, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. Hdb. der Kunstwissenschaft. Wildpark bei Potsdam 1926.

- Dagobert Frey*, Ein neu entdecktes romanisches Tympanonrelief. ZDVfKw II, 1935, H. 4, S. 496 ff.
- Ernst Gall*, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Teil I. Leipzig 1925.
- Joseph Gantner*, Histoire de l'art en Suisse. Des origines à la fin de l'époque romane. (Französ. Ausg.) Neuchâtel 1941.
Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts. Wien 1948 (3. Aufl.).
- Otto Gaul*, Die romanische Baukunst und Bauornamentik in Sachsen. Diss. Köln 1932. Magdeburg 1932.
- J. Gerhard*, Die spätromanischen Wandmalereien im Dome zu Braunschweig. Niedersächsisches Jahrbuch XI, Hildesheim 1934, S. 1 ff.
- Hermann Giesau*, Der Erbauer der Klosterkirche zu Walkenried. Diss. Halle 1912.
Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte. Heft 1. Halle 1912.
Die monumentalen Skulpturen bis zur Gotik, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst. Berlin 1914.
Eine romanische Madonna im Museum des königlich sächsischen Altertumsvereins zu Dresden. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1914, S. 123–129.
Der Dom zu Halberstadt. Deutsche Bauten Bd. 16. Burg 1929.
Der Dom zu Naumburg. Deutsche Bauten Bd. 9. Burg 1933.
Der Dom zu Magdeburg. Deutsche Bauten Bd. 1. Burg 1936 (2 Aufl.).
Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters. Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950.
- Otto Gillen*, Das Goslarer Evangeliar. Eine Studie über die Ikonographie und die künstlerische Stellung der Handschrift innerhalb der deutschen Miniaturenmalerei des 13. Jahrhunderts. Goslar-Stade 1932.
- Adolf Goldschmidt*, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Berlin 1910.
Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert. MKw III, 1910.
Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolinger und der sächsischen Kaiser und aus der romanischen Zeit. 4 Bde. Berlin 1914 ff.

- Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Jb. d. kgl. pr. Kstslgn. 36, 1915, S. 137 ff.
Die deutsche Buchmalerei. München 1928.
- A. Goldschmidt und K. Weitzmann*, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Berlin 1930–1934.
- Walter Greischel*, Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und die Entstehung ihrer Typen. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1914.
- Ludwig Grote*, Die Stiftskirche in Gernrode. Deutsche Bauten Bd. 19. Burg 1932.
Das Land Anhalt. Deutsche Lande – Deutsche Kunst, o. J. Berlin.
- Albert Guth*, Die Stiftskirche zu Hamersleben. Diss. phil. Gießen 1932.
Schriften des Kreis-Heimatmuseums Oschersleben Bd. I. Oschersleben 1932.
- V. C. Habicht*, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Stud. z. dt. Kstg. H. 195, Straßburg 1917.
- Luisa Hager*, Büste und Halbfigur in der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters. Würzburg 1938.
- Hahnloser-Rücker*, Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der graphischen Künste Wien 1929. Nr. 1, S. 1–16, Nr. 2/3, S. 25–36.
- Hans R. Hahnloser*, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches Ms. Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien 1935.
- Richard Hamann*, Motivwanderung von West nach Ost. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3/4, 1926/27, S. 49 ff.
Die Salzwedeler Madonna. MJKW Bd. III, S. 77 ff.
Das Grab Clemens II. im Bamberger Dom. ZDVfKw I, 1934, H. 1/2, S. 16–36.
- R. Hamann u. K. Wilhelm-Kästner*, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. II. Band: Richard Hamann, Die Plastik.
- Richard Hamann-McLean*, Die Rekonstruktion der Meißner Marienpforte. Beiträge zum Problem des Naumburger Meisters I. MJKW 14, 1949, S. 57–92.
- Hase*, Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens. Bd. I. Hannover 1861.

- Arthur Haseloff*, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Stud. z. dt. Kstg. H. 9, Straßburg 1897.
- H. Hettner*, Die Wandmalereien in der St. Nikolaikirche zu Meißen. Mitteilungen des königlich sächsischen Altertumsvereins XXI, S. 49 ff.
- Werner Hirschfeld*, Das Zisterzienserkloster Pforte. Geschichte seiner romanischen Bauten und ein älteres Westwerk. Diss. Dresden 1933. Burg 1933.
- Wolfbernhard Hoffmann*, Hirsau und die „Hirsauer Bauschule“. München 1950.
- A. Holtmeyer*, Cisterzienserkirchen Thüringens. Jena 1906.
- Otto Homburger*, Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen bei Konstanz. Oberrheinische Kunst II, 1926/27.
- Walter Hotz*, Kaiserpfalzen und Ritterburgen in Franken und Thüringen. Deutsche Lande – Deutsche Kunst. Berlin 1940.
- Johannes Jahn*, Schmuckformen des Naumburger Domes. Leipzig 1944.
- Franz Jansen*, Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen. 1933.
- Hans Jantzen*, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1925.
- Marcel Jay*, Petite Guide Memento de la Cathédrale de Reims. Reims 1949.
- H. Joachim*, Die Stiftskirche zu Königsutter. Diss. Leipzig 1935. Rezension dieser Arbeit von Edgar Lehmann in: ZfKg VIII, 1939, S. 226.
- Hugo Kehrer*, Die Heiligen Drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Stud. z. dt. Kstg. H. 53, Straßburg 1904.
Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. Leipzig 1909.
- Erika Kirchner-Doberer*, Die deutschen Lettner bis 1500. Diss. Wien 1946. Maschinenschriftlich.
- Johannes Klein*, Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster. Berlin 1914.
Die romanische Steinplastik des Niederrheins. Straßburg 1916.
- Otto Kletzl*, Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren. Berlin 1941.
- Erwin Kluckhohn*, Die Kapitellornamentik der Stiftskirche zu Königsutter. Sonderabdruck aus dem MJKW Bd. 11/12.
- R. Koechlin*, Les ivoires gothiques français. Paris 1924.

- Trude Krautheimer-Heß*, Die figurale Plastik der Ostlombardei. MJKW IV, 1929, S. 232 ff.
- Herbert Küas*, Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937.
Ein unbekannter Zyklus der Naumburger Werkstatt. ZDvFKw 4, 1937, H. 2, S. 63–75.
- Hans Kunze*, Die kirchliche Reformbewegung des 12. Jahrhunderts im Gebiet der mittleren Elbe. Jahrbuch der historischen Kommission in der Provinz Sachsen und Anhalt Bd. I, Magdeburg 1925, S. 446.
- L. H. Labande*, L'église Saint-Trophime d'Arles. PM Paris.
- Elie Lambert*, La cathédrale de Laon. Gazette des Beaux-Arts 1926, Jg. 68, I, S. 361–384.
Les portails sculptés de la cathédrale de Laon. Gazette des beaux-arts 79, 1937, I, S. 83/98.
- R. de Lasteyrie*, Etudes sur la sculpture française au moyen âge. Monument Piot VIII, 1902.
- Louise Lefrancois-Pilliv*, Les sculpteurs de Reims. Paris 1928.
- Ernst-Heinz Lemper*, Die Thomaskirche zu Leipzig. Die Kirche Johann Sebastian Bachs als Denkmal deutscher Baukunst. Leipzig 1954.
- Karl Löffler*, Der Landgrafenspalter. Eine Bilderhandschrift aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts in der Württembergischen Landesbibliothek. Leipzig 1925.
- Heinrich Lützel*, Die Plastiken im Domparadies zu Münster. Bildwerke der westfälischen Kunst herausg. von Anni Borgas. Freiburg i. Br. 1946.
Meister der Plastik. Deutsche Kunst der gotischen Zeit. Essen 1943.
- Heino Mädebach*, Die Grabdenkmäler der Wettiner aus dem 13. Jahrhundert im ehemaligen Kloster Altleitzsch i. Sachsen. Diss. TH Dresden 1940.
- Emile Mâle*, Etude sur l'iconographie du moyen-âge. L'art religieux du XII^e siècle en France. Paris 1922.
L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris 1910 (3. Aufl.).
- Henry Martin*, La miniature française du XIII^e au XV^e siècle. Paris-Brüssel 1923.
- Paul Jonas Meier*, Der Meister von Königsplatz in Italien. Kunstchronik, NF XII, 1901, Nr. 7, Sp. 98.
Die Baugeschichte des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert. Jb. d. pr. Kstslgn. 45, 1924.
Braunschweig. Deutsche Lande – Deutsche Kunst. Berlin 1929.

- Ernst v. Moeller*, Die Zahlensymbolik in ihren Beziehungen zur Gerechtigkeit. Zeitschrift für christliche Kunst XXI, 1908, Sp. 137–148.
- J. Morper*, Die Wandlungen des Bamberger Domes seit seiner Vollendung. Bamberger Hefte für fränkische Kunst und Geschichte. H. 3, 1926.
- Maurice Moullet*, Die Galluspforte des Baseler Münsters. Basel, 1953.
- Wilhelm Müseler*, Geist und Antlitz der romanischen Zeit. Berlin 1938.
- Ernst von Niebelschütz*, Der Harz, ein Kernland deutscher Kunst. Deutsche Lande – Deutsche Kunst. Berlin 1939.
- Fritz Novotny*, Romanische Bauplastik in Österreich. Wien 1930.
- von Oppen*, Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche. Diss. Berlin 1933.
- Charles Oursel*, L'église Notre-Dame de Dijon. PM Paris 1941.
- Walter Paatz*, Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Jb. d. pr. Kstslgn. 46, 1925, S. 91 ff.
Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. Jb. f. Kw. 1927, H. 1/2.
- Wilhelm Pinder*, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig 1937.
Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters. XIIIe Congrès international d'histoire de l'art, Stockholm 1933, Actes du Congrès, S. 152–158.
Sonderleistungen der deutschen Kunst, München 1944, S. 57.
- Karl Plathner*, Zur Baugeschichte des Klosters auf dem Petersberge. Thüringisch-sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst X, S. 65 ff. und Bd. XI, S. 1 ff.
- Joseph Prill*, Die Schloßkirche zu Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. Leipzig 1884.
- Puttrich und Geyser*, Die Stadtpfarrkirche und die Schloßkapelle zu Freiburg a. d. Unstrut. 1839.
- v. Quast und Otte*, Funde von Wandmalereien in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. II, S. 177.
- Fritz Rauda*, Die Baukunst der Benediktiner und Zisterzienser in Sachsen. Sonderausgabe herausg. vom Verein für Geschichte der Stadt Meißen. Meißen 1917.
- R. Reiche*, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Diss. Straßburg 1903. Münster 1905. Zeitschrift für Geschichte Westfalens Bd. LXIII. S. 102.

- Hans Reinhardt*, Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode vom Ende des XII. Jahrhunderts. Basel 1926.
Das Münster zu Basel, Deutsche Bauten Bd. 13. Burg 1928.
- K. Reißmann*, Romanische Portalarchitektur in Deutschland. Diss. München 1937.
- Alexander Freiherr v. Reitzenstein*, Die Baugeschichte des Bamberger Doms. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 11, 1934, S. 113–152.
Das Clemensgrab im Dom zu Bamberg. Diss. phil. München. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst VI, 1929, S. 216.
- Reymond Rey*, La Cathédrale de Toulouse. PM Paris 1929.
- Wolfgang Graf von Rothkirch*, Der figürliche Kirchenschmuck des deutschen Sprachgebiets in karolingischer, ottonischer und salischer Zeit. Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig 1938, S. 117–139.
Architektur und monumentale Darstellung im hohen Mittelalter (1100–1250). Leipzig 1938.
- Walter Schlesinger*, Meißner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung. Münster/Köln 1952.
- August Schmarsow*, Meißener Bildwerke vom Ende des 13. Jahrhunderts. Festschrift zum deutschen Historikertag in Leipzig 1894.
- Hermann Schmitz*, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst. Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte. Herausg. von Herm. Ehrenberg. Münster 1906.
- Arthur von Schneider*, Veröffentlichungen des badischen Landesmuseums. Die plastischen Bildwerke. Karlsruhe 1938.
- Werner Schubart*, Die Ornamente und Bildwerke der Hecklinger Klosterkirche aus dem Mittelalter. Heimatkalender für die Alt-Bernburger Lande 1935, 10. Jg., S. 110–132.
Sachsenblume und Sachsenkaiser in der Klosterkirche zu Hecklingen. Heimatkalender für die Alt-Bernburger Lande 1934, 9. Jg., S. 111–121.
- Hans Sedlmayr*, Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950.
- Rudolf Spindler*, Das Kloster auf dem Petersberge bei Halle. Berlin 1918.
- Alfred Stange*, Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst NF VI, 1929, S. 302 ff.
Deutsche romanische Tafelmalerei. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. NF VII, 1930, S. 125/81.

- Curt Steinberg*, Die sächsische Plastik des 13. Jahrhunderts im Dienste der Architektur. Diss. Dresden 1908.
- Hans Adalbert von Stockhausen*, Die romanischen Kreuzgänge der Provence. Sonderdruck aus MJKw:
 Teil I: Die Architektur Bd. I und VII;
 Teil II: Die Plastik Bd. VIII/IX.
- Georg Swarzenski*, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. Städel-Jahrbuch VII/VIII, 1932.
- Heinrich Swoboda und Joseph Wlha*, Miniaturen aus dem Psalterium der Heiligen Elisabeth. Wien 1898.
- W. Tack*, Die Kapitellornamentik des 13. Jahrhunderts am Paderborner Dom. Phil. Diss. Freiburg i. Br. Westfälische Zeitschrift Bd. 94, 1938, II. Abt., S. 3–100.
- B. Thomas*, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden. Westfalen 1934, S. 1 ff.
- Paul Vitry*, Die gotische Plastik Frankreichs 1226–1270. Florenz-München 1929.
 La cathédrale de Reims. Architecture et sculpture. 2 Bde. Paris 1919.
- Wilhelm Vöge*, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894.
 Über die Bamberger Domfiguren. Rep. f. Kw. XIX, 1896 und XXII, 1899.
 Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1905.
 Besprechung von R. Reiche: Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Kunstgeschichtlicher Anzeiger 1906, Nr. 1.
 Die Bahnbrecher des Naturstudiums. ZbK NF 25, 1914, S. 193 ff.
- W. F. Volbach*, Die Bildwerke des Deutschen Museums. Bd. I, Die Elfenbeinbildwerke. Berlin-Leipzig 1923. Herausg. von Th. Demmler.
- Martin Wackernagel*, Münster. Deutsche Lande – Deutsche Kunst. Berlin 1931.
- Arthur Weese*, Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Stud. z. dt. Kstg. H. 10. Straßburg 1897.
- Albert Walzer*, Das Bildprogramm an den mittelalterlichen Kirchenportalen Frankreichs und Deutschlands. Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstage. Leipzig 1938, S. 140/64.

- Hans Weigert*, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350. MJKW III, 1927, S. 147 ff.
- Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters. Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie H. 11. Halle 1943.
- Adolf Weis*, Zur Symbolik der Bildwerke am Südportal des Münsters von Straßburg. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1946.
- Wolfgang Wennig*, Ein spätromanisches Triumphkreuz in Thüringen. ZfKw Bd. V. Berlin 1951, S. 17–28.
- Hans Wentzel*, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien. ZfKw Bd. IX, 1955, H. 1/2, S. 29/72.
- Kurt Wilhelm-Kästner*, Der Dom zu Münster. Berlin 1921.
- M. Agnes Wolters*, Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux. Wittlich 1934.
- Alfred Wolters*, Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom, Diss. phil. Halle 1911.
- Zeller*, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim. Berlin-Leipzig 1907.
- Frühromanische Kirchenbauten und Klosteranlagen der Benediktiner und der Augustiner Chorherren nördlich des Harzes. Berlin-Leipzig 1928.
- E. H. Zimmermann*, Drei Missale aus dem Braunschweiger Dom. Braunschweigisches Magazin XVII, 1911, S. 42.
- M. G. Zimmermann*, Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

CURRICULUM VITAE

Am 18. Juli 1918 wurde ich, Günter Wilhelm Hermann Karl Krüger, als Sohn des Rektors Willy Krüger und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Poddick, in Berlin geboren. Ostern 1937 bestand ich das Abiturium am Realgymnasium zu Berlin-Hermsdorf. Im Anschluß daran genügte ich meiner Arbeits- und Militärdienstpflicht bis zum Oktober 1939, wurde wegen des beginnenden Krieges beibehalten und geriet 1943 als Angehöriger des Deutschen Afrikakorps in britische Gefangenschaft. Nach meiner Entlassung im Frühjahr 1947 begann ich in Berlin das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte. 1951 erhielt ich ein Stipendium zu dem Sommerkurs der Sorbonne in Paris. 1952 setzte ich meine Studien in Freiburg i. Br. fort und beendete sie in den Jahren 1954 bis 1956 in Basel. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren P. Frankl, R. Hamann, F. Winkler, L. Giese, E. Kühnel, P. O. Rave, Ph. Schweinfurth, W. Kurth, P. Metz, C. Weickert, U. Hausmann, F. Rörig und H. Plechl in Berlin, K. Bauch, R. Oertel, P. Hübner, W. H. Schuchardt und G. Tellenbach in Freiburg, J. Gantner, H. Reinhardt, K. Schefold und W. Kaegi in Basel. Seit 6. August 1955 bin ich verheiratet mit Friedlinde Krüger, geb. Sturzenegger. Vom 1. Mai 1957 bis zum 30. April 1959 volontierte ich an den Kunsthistorischen Sammlungen der Ehemals Staatlichen Museen zu Berlin-Dahlem und bin seitdem beim Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Berlin als Mitarbeiter bei der Vorbereitung der Publikationen tätig.

